

Călin-Horia BÂRLEANU

S i m b o l u r i
î n l i t e r a t u r ă

Călin-Horia BÂRLEANU (n. 1982) este lector la Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării, Departamentul de Limbă și Literatură Română și Științele Comunicării. După studiile universitare de licență în filologie (Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, 2005) și în psihologie (Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, 2008), a absolvit două masterate, Comunicare și Relații Publice și Literatura Română Postbelică (Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, 2006), iar în anul 2009 devine doctor în filologie al Universității „Ovidius” din Constanța cu teza „*Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*”.

Studii, articole, eseuri și note publicate (selectiv): *Pulsivitatea iubirii* în «*generația MTV*», în *Contemporanul*, anul XV, nr. 6 (627), iunie, 2004; Pascal Bruckner, *Căpcăunii anonimi*, București, Editura Trei, 2002, în „*Analele Universității «Ștefan cel Mare»*”, Suceava, Seria FILOLOGIE, B. *Literatură*, tomul XII, nr. 1, 2006; *Mircea Cărtărescu, o viziune asupra evoluției omului*, în *Idem*, tomul XII, nr. 2, 2006; *Forme contemporane ale sacralității în literatură*, în *Text și discurs religios*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2009; *Funcția terapeutică a jocului*, în „*La Lettre R – L’art du jeu*”, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava; *Ochiul reprimat și embrionul creației*, „*Communication interculturelle et Littérature*”, Nr. 3 (11), 2010, Editura Europlus, Universitatea „Dunărea de jos”, Galați; *Postmodernismul elegant – cultura yuppie*, CIC 2010 (ediția a III-a), „*Comunicare, identitate, cultură*”, Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; *Generația Xanax*, în „*Acta Iassyensia Comparationis*” – „*Alte lumi*”, Nr. 8, 2010, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași; *Urmele subconștientului dostoevskian*, în *Idem*, „*Măști – Mask – Masques*”, Nr. 9, 2011; *Simbol și literatură*, în Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Finaru (Coordonatori), *Limbaje și comunicare*, volumul XIII, *Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2015.

A mai publicat: *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Iași, Editura Universitas XXI, 2011; *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.

Călin-Horia BÂRLEANU

**SIMBOLURI
ÎN LITERATURĂ**

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2016

Copyright©Călin-Horia BÂRLEANU, Suceava, 2016.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate autorului.

Referenți: Prof. univ. dr. Muguraș CONSTANTINESCU
Prof. univ. dr. Constantin DRAM

Coperta: Ing. Căpitan Rodica

Tehnoredactare computerizată: Călin-Horia Bârleanu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BÂRLEANU, CĂLIN-HORIA

Simboluri în literatură / Călin-Horia Bârleanu. - Cluj-Napoca :
Casa Cărții de Știință, 2016
Conține bibliografie
ISBN 978-606-17-0906-9

82.09

Motto:

„N-ar trebui să ne *emoționeze* obiectele din moment ce ele nu trăiesc. Ne servim de ele, le punem la loc, ne petrecem viața în mijlocul lor, sunt utile și nimic mai mult. Și pe mine mă emoționează, e ceva insuportabil. Mi-e teamă să intru în contact cu ele, exact ca și cum ar fi niște animale vii”.

Jean-Paul Sartre, *Greața*, Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1990, p. 29.

C U P R I N S

1. Introducere	9
2.1. Despre <i>catharsis</i> și <i>terapia</i> prin simbol	13
2.2. Hermeneutică și comunicare	25
2.3. Orizontul simbolului	47
2.4. Simboluri ale Erosului	65
2.5. Simbolurile lui Thanatos	71
3. Câteva simboluri în literatură	79
3.1. Un roman între vis și realitate	81
3.2. O lume ca o jucărie	127
3.3. Sărbătoare și sacrificiu la Mario Vargas Llosa	175
3.4. Grup și simbol la Mario Vargas Llosa	200
3.5. Simbol și titlu la D. H. Lawrence – <i>Curcubeul</i>	215
3.6. Alteritate și dublu	243
3.7. Un ghid al scindării eului	252
3.8. Alienarea ca alegere	275
3.9. Mihail Sadoveanu, precursor al psihologiei sociale	318
4. În loc de concluzii	325
Bibliografie	329
Indice de nume: Autori, traducători, editori	339

1. Introducere

„Chiar dacă ar fi o halucinație, până la urmă important nu e ce am văzut sau am crezut că văd. Important e ce am gândit. Adevărul la care am ajuns”¹. Sunt cuvintele prin care Thomas Pynchon spune că realitatea este un concept pe cât de elastic, pe atât de schimbător și de încărcat cu informații transmise cultural în interiorul grupurilor. Nu ar fi singurul scriitor care susține aceasta, prin intermediul personajelor sale, ca manifestări sau sublimări ale eului creator. Și, nu coincidența sau experiențele similare sunt direct responsabile cu viziunile autorilor despărțiți geografic sau cronologic, ci, mai degrabă, un fond comun care suscită și astăzi cele mai palpitate polemici științifice.

După cum arată și Corin Braga², arhetipul, împreună cu subconștientul colectiv, reprezintă instanțe și propuneri teoretice care și-au demonstrat valoarea în cadrul interacțiunii psihoterapeutice, dar care nu au fost niciodată demonstrate în sensul riguros științific. Cu toate acestea, abordarea de față nu ar fi prima și, în mod cert, nici ultima, care să încerce identificarea unor matrice în diferite opere literare. La fel, unele dintre sugestiile făcute de psihanaliza clasică prin vocea lui Sigmund Freud, în ciuda unor prejudecăți care s-au mai păstrat încă, mai ales prin necunoașterea principalelor sale concepte, se dovedesc de o prospețime neobosită în contactul cu textul literar.

Din această perspectivă, ne propunem o analiză a unor texte din cadrul literaturii universale prin intermediul unor

¹ Thomas Pynchon, V., Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 270.

² Corin Braga, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.

simboluri care susțin creația autorilor respectivi, asemeni unor piloni printre care cititorii riscă să treacă uneori fără să-și dea seama că ei, de fapt, reprezintă adevărate porți de semnificație. Neatenția este doar o parte a dificultății pe care o ridică receptarea și contactul cu orice „pădure narativă”, pentru că adevărata provocare vine din interiorul celui care scrie și din dorința sa de a nu lăsa textul într-o poziție de consum și de interpretare gratuită. Fără să avem în mod expres un scop didactic, am considerat că, înainte de abordarea textelor, se cuvine să facem un popas scurt prin cele mai importante repere ale interpretării operelor literare. Astfel, ne referim la hermeneutică și la felul în care această disciplină a fost pusă în practica înțelegerii literaturii sau a simbolurilor literare. În privința celei de-a doua părți a cercetării noastre, vom folosi, chiar și cu o oarecare rezervă, tehnica „sălbatică” a psihanalizei, care permite identificarea simbolurilor dar, mai ales, și analiza acestora pentru o mai bună și mai profundă înțelegere a textului și, uneori, de ce nu, chiar a scriitorului.

Prin urmare, după cum unele abordări sau propuneri critice văd în roman doar două direcții de bază, cu sursă în personalitatea inconștientă a creatorului, cum ar fi „romanul bastardului” și „romanul eroului”³, filonul ales de noi propune, în prima parte, o abordare a creației literare prin intermediul *pulsiunilor* care sunt, totodată, și motoarele vieții conștiente: pulsiunea vieții și cea a morții. Psihanaliza nu este singura lentilă întrebuințată pentru analiza simbolurilor folosite de scriitori în construirea mesajului artistic pentru că uneori, mai ales în cazul celor apropiați de religie, de exemplu, psihologia creștină și influențele unor arhetipuri cu valențe religioase se dovedesc a fi mărci care schimbă de multe ori sensul unei interpretări superficiale. Dostoievski este, în acest sens, unul dintre scriitorii care

³ Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.

lucrează pe un filon pronunțat creștin, generând imagini și simboluri imposibil de înțeles în absența unor structuri ce țin de dogmatică.

Printre principalele teme pe care le-am identificat în romanele propuse spre discuție amintim, acum, doar *dublul*, marcă-simbol care însoțește literatura universală, aproape încă de la începuturi. Nu de fiecare dată tratat la fel, dar de cele mai multe ori acest simbol este folosit pentru a completa prezențele eroilor ca măști vii, pline de semnificații. În Epopeea lui Ghilgamesh, la Cervantes, Schnitzler, Dostoievski, Pirandello sau Faulkner, peste tot, simbolul este folosit prin câteva mărci care particularizează fiecare scriitor. De multe ori, scindarea, care permite apariția unui *alt eu*, se face prin intermediul oniricului, unde totul este structurat prin simbol. Nu însă și facilitat, pentru că, așa cum visul cere un travaliu de interpretare în mod obișnuit, travaliul literar pune incomparabil mai multe piedici în găsirea unei punți obiective și reale spre semnificație.

Pe de altă parte, antropologia culturală a reprezentat o altă resursă la care am făcut uneori apel, tocmai pentru a argumenta dificilul concept de arhetip. Miturile sau sistemele de credințe pierdute și uitate în valurile de generații succesive, uneori izolate și fără contacte cu ceea ce se considera „civilizație”, au oferit argumente importante în susținerea arhetipului de *trickster* sau în utilizarea acțiunilor simbolice în operele unor scriitori. Ceea ce poate părea doar o scenă zgomotoasă și aglomerată de chipuri și de personaje devine, uneori, prin utilizarea unor informații și cercetări ale antropologiei, manifestarea unui ritual de purificare, prin care grupul încearcă să depășească o traumă comună sau o un sentiment de culpabilitate în care se regăsesc toți indivizii.

Prin urmare, autorul ne-a interesat doar în măsura în care textul are prioritate în registrul de analiză a simbolurilor și a arhetipurilor. Imaginarul creator, după cum vom încerca să arătăm, folosește, de multe ori inconștient, imagini prin care încifrează în text semnificații de o profunzime menită să

asigure scriiturii un efect de prospețime asupra celui care citește, indiferent de anii sau de generațiile care au trecut și s-au specializat [sic!] în receptarea critică. După cum susținea și Jung, „cine vorbește cu prototipuri vorbește cu mii de voci parcă, impresionează și copleșește, ridică totodată ceea ce exprimă, dar singular și vremelnic în sfera a ceea ce ființează mereu și astfel dezleagă în noi toate acele forțe ajutătoare care i-au îngăduit omenirii în toate timpurile să se salveze din toate primejdiile și să supraviețuiască chiar și nopții celei mai lungi”⁴.

⁴ Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007, p. 86.

2.1. Despre *catharsis* și terapia prin simbol

Fără a încerca să pună diagnostic, de cele mai multe ori chiar și dincolo de politic, dar întotdeauna încercând să propună o nouă formă de a reconstrui realitatea, arta și mai ales literatura, prin însăși capacitatea unică de a imita viața, au constituit, încă din vremuri independente de scris, o metodă eficientă și de larg acces spre o formă de bine, resimțită subiectiv, pe care astăzi am putea-o numi, pe scurt, *terapie*. Prin negarea sau alungarea curentului sau a școlii literare precedente, putem observa în ce fel literatura a devenit un produs colectiv, cerut în funcție de particularitățile psiho-cognitive ale grupului din care fac parte creatorii. În cazurile deosebite, în roluri de eroi universali, unii scriitori au folosit *arhetipul* pentru a reconstrui o lume în care să se regăsească indivizi din spații culturale diferite. Imitarea vieții și folosirea ei pentru a ridica adevărate *păduri narrative* nu se oprește așa cum s-ar putea considera, la simple fapte specifice omului și universului său, iar a afirma că „arta a renunțat cu dezinvoltură și cu plăcere, la rolul de judecător, care dă sentințe”⁵ poate reprezenta o exagerare, cu atât mai mult cu cât ironia și umorul au reprezentat nu doar unelte utile artiștilor, ci și grupului din care artiștii au ieșit dar de care au rămas legați ombilical. Pedepsa pe care scriitorul o aplică prin intermediul „uneltelor” de care se folosește nu poate fi trecută cu vederea, cu atât mai mult atunci când subiectul unui roman, spre

⁵ Leonida Teodorescu, *Catharsis*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 6-7.

exemplu, este un dictator, un oraș ruinat din interior de interesele politice, o familie sau un individ aflați într-o situație de criză. A folosi ceea ce numim „unelte” poate echivala cu supremația simbolurilor și a metaforelor, prin care artiștii încifrează semnificații ascunse unei lecturi de suprafață, în absența unei lentile critice care să folosească pentru receptare același cod sau unul compatibil cu acela încercat de scriitor. Așa cum au considerat unii cercetători⁶, nevoia de a încifra pentru a oferi coeziune și viață lumii imaginate a dus la nașterea unor forme noi: „această structură metaforică, însă, pentru a se realiza ca atare, a avut nevoie de un procedeu. Acest procedeu este grotescul...”⁷.

Așadar, s-ar putea afirma că formele grotescului sunt de fapt formele de manifestare ale omenirii, de la destinul tragic al lui *Oedip* până la trujilismul lui Llosa, la nebunia lui Ken Kesey sau la aberațiile comportamentale specifice personajelor lui Bret Easton Ellis. Exagerarea pare să fi fost parte a demersului artistic dintotdeauna, legat de factorul uman însetat și nemulțumit neconținut de căutarea unei limite. Astfel, chiar Gargantua și Pantagruel reprezintă figuri ale excesului nepotolit, iar celelalte texte vechi între care, mai ales, *Povestirea lui Ghilgameș* întăresc registrul grotesc atât de specific omenirii.

Mai mult, prezentarea regelui din Uruk, și cea a lui Enkidu acoperă distorsiunea și exagerarea specifică grotescului artistic. Surpriza pe care grotescul o provoacă prin imaginile sale, este egalată poate doar de revelația că el se desprinde, până la urmă, din uman. Nestăpânirea și setea lui Ghilgameș, care „nu cruță nici pe fecioara credincioasă iubitului ei, nici pe fiica războinicului, nici pe soția dregătorului”⁸, își găsește un corespondent identic la o diferență uriașă de timp în romanele lui Mario Vargas Llosa

⁶ Vezi, de exemplu, Otto Rank, Sigmund Freud.

⁷ Leonida Teodorescu, *Catharsis*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 8.

⁸ *Tăblițele de argilă (Scrieri din Orientul Antic)*, Traducere, prefată, cuvinte înainte și note: Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Herald, 2008, p. 75.

și în imaginea unui dictator care, în ciuda grotescului, ocupă ani la rând locul liderului, deși „totuși, el este păstorul cetății, înțelept, plăcut și hotărât”⁹. Hermeneutica și literatura comparată găsesc de multe ori sprijin în abordările similare și în metoda propusă pentru receptarea textului. De exemplu, între puținele abordări hermeneutice ale textului, care pare să fi apărut din veșnica și naturala frământare a omului copleșit de frica morții, demonstrația făcută de Alexandru Dima combină metoda analizei comparate cu cea hermeneutică. Epopeea lui Ghilgamesh este o metaforă care surprinde „trecerea de la starea de animalitate la cea de umanitate [...] prin intervenția elementului feminin”¹⁰, aprecia Al. Dima, arătând că textul pune în valoare o interacțiune umană insuficient discutată sau, de cele mai multe ori, simplificată și redusă doar la semnificații superficiale. Că grotescul este, nu doar specific artei moderne, așa cum afirmă Leonida Teodorescu, devine lesne de arătat, dacă privim în literatura universală toate manifestările umane la limită, atât prin umor, cât și prin exagerări comportamentale, vizuale, surprinse mai întâi în dramaturgia și arta antichității iar mai târziu și în roman: „moartea tragediei, însă, va fi, în mare, concomitentă cu explozia romanului”¹¹. Procesul de identificare, înțeles așa cum l-a descris Aristotel, adus de orice act artistic, devine parte a pactului semnat între *consumator* și artist: „Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebite după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”¹². A curăța patimile

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1967, p. 63.

¹¹ Leonida Teodorescu, *op. cit.*, p. 15.

¹² Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p. 60.

devine în *Poetica* atât de importantul *catharsis*, preluat apoi cu un deosebit succes în aplicarea sa psihanalitică de Sigmund Freud. Doar în urma întâlnirii individului cu opera de artă sau cu manifestările metaforice ale subconștientului în care se ascund traumele poate apărea purificarea și sentimentul de eliberare teoretizat de Aristotel. În absența *catharsis*ului nu se poate discuta despre opera de artă, cu atât mai puțin despre tragedie: „La S. Freud și J. Breuer, desemnează efectul salutar provocat de rechemarea în conștiință a unei amintiri cu puternică încărcătură emoțională, până atunci parțial sau total refulată”¹³.

Exercițiul consumului artistic nu poate fi și nu trebuie separat de procesele emoționale, indiferent de nivelul lecturii. *Poetica* lui Aristotel sugerează tocmai imperativul și regulile de bază ale creației pentru ca scopul ei să nu deraieze. În aceeași manieră, de exemplu, basmul reușește să atingă de fiecare dată, pentru orice nivel de percepție și de interpretare, scopul cathartic, prin intrigă simplă și final moralizator. Ca urmare, unii cercetători sau pedagogi au considerat basmul o creație destinată doar parțial copiilor, prin imposibilitatea acestora de a recepta empatic și asumat marile teme ale lumii, căzând pradă nu doar unei prejudecăți didactice înghețate în formulări birocratice, ci și efectului Pygmalion sau autoîndeplinirii profețiilor: „... cadrul didactic trebuie să selecteze cu atenție basmele și să le adapteze nivelului de înțelegere pe care școlarul mic îl posedă...”¹⁴.

Încercările pline de dramatism și de romantism de a rupe nu doar rezultatul creației de creator, ci și de resorturile intime ale actului artistic au fost demontate definitiv de abordările psihocritice și psihanalitice ale artei: „... o serie de lucrări ale lui Dostoievski [...] sunt adesea înțelese naiv,

¹³ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 59.

¹⁴ Isabela Elena Spirea, *Basmul și importanța lui în educație*, București, Editura Ideea Europeană, 2011, p. 223.

comentariile povestitorilor fiind trecute în contul lui Dostoievski...”¹⁵. Neînțelegerea rolului jucat de subconștient în opera de artă poate duce la aparente abordări complexe, pe linia raporturilor intime ale creației, care exclud un adevăr fundamental identificat, de pildă, la Dostoievski, de Vladimir Marinov, după care opera scriitorului rus este un „vast discurs asociativ în jurul câtorva teme obsedante...”¹⁶. Fără a lua din strălucirea sau profunzimea textului dostoevskian, trebuie să subliniem un truism care pune opera de artă în relație cu procesele psihice conștiente și subconștiente ale creatorului, dinamism care nu limitează creația, chiar pentru că structura psihică presupune un nivel de subconștient colectiv în care arhetipul, dacă este accesat, se adresează unui grup de consumatori care nu sunt legați cultural, geografic sau temporal, deoarece „... suprapunerea unor texte revelează existența subiacentă a metaforelor obsedante și a rețelilor asociative care le leagă”¹⁷.

Despre arta și psihicul artistului vorbește și Carl Gustav Jung, care vede în subconștient același motor universal pentru orice demers creator, replicile, personajele, imaginile și, în general, lumile construite reprezentând reflectări ale psihicului, astfel încât „opera crește din adâncuri inconștiente, chiar din împărăția Mumelor. Predominând creația, predomină și inconștientul ca forță modelatoare de viață și destin asupra voinței conștiente...”¹⁸.

Tratată pe larg de Leonida Teodorescu, *Legenda Marelui Inchizitor* arată puterea și capacitatea de sondare a lui Dostoievski, atât în subconștientul propriu, cât și în cel colectiv. Altfel spus, Marele Inchizitor, Isus și lumea la care

¹⁵ Leonida Teodorescu, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, București, Editura Trei, 2004, p. 476.

¹⁷ Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 106.

¹⁸ Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007, p. 109.

preotul se referă atât de des, reprezintă manifestări ale scriitorului, observând că „... patima cu care se năpustește asupra lui Isus în numele semenilor săi, care într-adevăr și la modul cel mai direct îi sunt semenii”, nu reprezintă „altceva decât propriile sale proiecții.”¹⁹

Așa cum psihanaliza a demonstrat în nenumărate rânduri, subconștientul se manifestă și găsește în metafore un adevărat limbaj creator, similar activității onirice. Capacitatea psihicului de a încifra prin vis nu este independentă de un anumit sens, identificat doar în urma unui travaliu analitic. Metafora și simbolul se regăsesc în egală măsură nu doar în activitatea onirică, ci și în cea artistică. *Condensarea, deplasarea, dramatizarea și elaborarea*²⁰ reprezintă moduri de operare în care „originalitatea” subconștientului își arată cu adevărat forța, în vis, prin construcții metaforice și simbolice. Independent de psihanaliză, importanți cercetători ai literaturii au identificat ușor că în spatele simbolurilor și al metaforelor se ascund, de fapt, imagini care țin de multe ori de un cu totul alt registru decât cel la care simbolul face trimitere. Simbolul „nu reprezintă nimic prin el însuși, ci trimite mereu la altceva...”²¹.

Pentru Sigmund Freud simbolul reprezintă un reflex în condițiile în care el apare în vis sau în creația artistică. Aceleași fenomene sau situații vor declanșa procese psihice similare care folosesc o gamă de arhetipuri pe care grupul global le împărtășește și pe care, mai simplu, le numește simboluri. Referindu-ne tot la Dostoievski, vom observa cum nucleul major al operei sale își trage seva dintr-o „conflictualitate” neîntreruptă în evoluția omenirii între tată și fiu. Potrivit ipotezelor freudiene „uciderea tatălui este pentru noi și cel mai important păcat al umanității și al

¹⁹ Leonida Teodorescu, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, București, Editura Trei, 2003, p. 270.

²¹ Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003, p. 23.

individului. În orice caz, ea este principala sursă a sentimentului de vinovăție...”²². Pe de altă parte, așa cum am arătat și noi, în *Urmele subconștientului dostoevskian*²³, nu doar crima pare să fie motiv central pentru scriitorul rus, ci și sentimentul așteptării, simbolic prezent în mai toate scrierile sale și legat, fără îndoială, de una din traumele vieții lui Dostoievski, încarcerat și în așteptarea execuției. „Blocarea” într-un anumit registru tematic este, prin urmare, într-o relație de determinare cu psihicul creatorului, fără a șterge cu nimic valoarea artistică a încercării de a compensa, de a acoperi sau de a defula ceea ce a reprezentat un moment de criză în evoluția sa.

Nu este întâmplător faptul că literatura, dar și psihoterapia folosesc în egală măsură metafora ca pe un procedeu esențial în procesul de identificare și de terapie, așa cum afirma și psihologul ieșean Ion Dafinoiu: metafora este „limbajul inconștientului”²⁴. Psihologii folosesc poveștile terapeutice prin utilizarea ghidată a metaforelor și a simbolurilor, în construcții menite să aducă individul aproape de starea de *purificare*, în care să întâlnească și, mai ales, să accepte realități neplăcute, refulate.

Antropologul francez Claude Lévi-Strauss este printre puținii cercetători care au pus simbolul într-o lumină absolut nouă, promovându-i valențele terapeutice. Studiile sale teoretice, dar și de teren, au evidențiat o realitate socială în grupurile umane cu trăsături primitive. Puterea de vindecare a vracilor și a șamanilor funcționa printr-un registru simbolic concret și acceptat în general de grup. Nu doar procesul de imitare interesează aici, ci și *factorul pedagogic*

²² Sigmund Freud, *Opere*, vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 294.

²³ Vezi *Acta Iassyensia Comparationis*, 9/2011, *Măști*, Iași, Editura Universitas XXI, p. 15.

²⁴ Ion Dafinoiu, Jenő László Vargha, *Hipnoza clinică. Tehnici de inducție. Strategii terapeutice*, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 286.

pe care orice act repetat în mijlocul mulțimii îl presupune. Din acest punct de vedere, între pedeapsa capitală, așa cum o arată Albert Camus, și un procedeu șamanic, prezentat de Claude Lévi-Strauss, nu există diferențe în modalitatea de receptare și de influențare socială. Astfel, Camus găsește în execuția „modernă”, izolată de ziduri și cu asistență redusă doar o ipocrizie care nu are nimic în comun cu pedeapsa pentru o crimă comisă: „pedeapsa care sancționează fără a preveni se numește, într-adevăr, răzbunare”²⁵. Centrul unui asemenea gest primitiv, prin izolarea criminalului, spre exemplu, de grupul lezat, care a participat, prin diferite forme de mediatizare, la crimă, devine imaginarul colectiv doar prin participarea grupului la pedeapsă. Albert Camus folosește chiar termenul de „publicitate” refuzată²⁶, pentru a evidenția importanța și puterea pe care orice eveniment, act, episod o are în contextul unui consum larg. Adaptată la contemporaneitate, putem înțelege pedeapsa capitală doar prin revenirea la ceea ce Camus numea „publicitate”, adică participare. Mai mult ca oricând, astăzi, media a depășit nivelul tabloid general, pentru a se concentra aproape exclusiv, pe suferință și morbiditate. Participarea colectivă poate fi justificată doar prin nevoia de a compensa dar, în principal, consumul și insistența cu care crimele, la modul general, sunt mediatizate nu lasă loc niciodată pentru pedeapsa pedagogică.

Tot grupul și participarea lui la viața colectivului este cercetat de Lévi-Strauss și atunci când antropologul francez arată regulile șamanismului, ipocrizie sau nu, dar în orice caz, eficiente. Nu există procedură șamanică izolată de grup, motiv pentru care antropologii au și pus eficiența acestora tocmai pe baza unei participări numeroase, care să confirme, în repetate rânduri, o credință comună. Mai mult, în cazul

²⁵ Arthur Koestler, Albert Camus, *Reflecții asupra pedepsei cu moartea*, Ediție revăzută și adăugită, Traducere din limba franceză de Ioana Ilie, Introducere și studiu de Jean Bloch-Michel, București, Editura Humanitas, 2008, p. 138.

²⁶ *Ibidem*.

șamanismului, simbolul este însărcinat cu valențe terapeutice concrete, mai ales dacă cel care execută ritualul se folosește de indicii și metafore simple pentru a sugera că boala a părăsit trupul, cum ar fi o pană ascunsă în gură și expectorată la momentul potrivit, însângărată: „cel puțin, dacă ceva clienței sale: îi prezintă boala sub o formă vizibilă și tangibilă...”²⁷. În oricare alt context, o pană sau un puf cere un proces amplu de imaginație pentru a fi pus în legătură cu un procedeu terapeutic, dar folosirea unei tehnici simple, de a îmbiba o pană cu sânge, pentru a o prezenta, mai apoi, ca fiind chiar „boala”, nu doar bolnavului, ci și grupului care asistă, oferă simbolului o putere totală și reală.

Totuși, niciodată nu a mai fost pus simbolul în slujba terapiei, așa cum a făcut-o psihanaliza, prin Freud și Jung. Cel mai bun exemplu ar putea fi cules din practica analitică a lui Jung în care *arhetipul* se dovedește a fi un adevărat motor pentru indivizi, indiferent de educația lor, de cultura sau de spațiul geografic de proveniență. Pentru că s-a înțeles legătura dintre psihic, om și simbol, și Freud a speculat în practica sa folosirea simbolului, deoarece chiar „colecția de obiecte vechi de care Sigmund Freud s-a înconjurat toată viața nu a fost doar rezultatul curiozității și al gustului său de colecționar”²⁸. Statuetele, reprezentând figuri mitice sau divine din diferite perioade culturale ale omenirii, sunt doar câteva dintre simbolurile prezente în cabinetul în care Freud își desfășura procedeu terapeutic, psihanalitic. Altfel spus, catharsisul și sondarea subconștientului, incursiunea individului spre trecut pentru a identifica elementele perturbatoare refulate sunt facilitate de simboluri.

Animalele sau obiectele în general, hainele, sunt folosite în literatură de multe ori pentru a completa registrul uman într-o cheie de lectură uneori accesibilă doar unei anumite

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, traducere din limba franceză de J. Pecher, București, Editura Politică, 1978, p. 210.

²⁸ Pierre Babin, *Sigmund Freud de la tragedie la psihanaliză*, Traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2007, p.72.

părți a cititorilor. Imaginile paterne sau materne reprezintă principalele simboluri de care literatura uzează, iar prin intermediul metaforelor, în anumite cazuri despre care vom mai discuta, indivizii, personaje de gen masculin, de obicei, sunt infantilizați prin folosirea arhetipului matern. Umberto Eco atrăgea atenția asupra dificultăților și a posibilităților diverse de lectură, pornind de la conștientizarea prezenței unui pact: „când intrăm în pădurea narativă ni se cere să iscălim pactul ficțional cu autorul, și suntem dispuși să ne așteptăm ca lupii să vorbească”²⁹.

Libertatea artistică în construirea lumilor și pentru asigurarea purificării ar transforma arta și literatura în mecanisme sociale-reflex prin care o minoritate de indivizi cu o capacitate mare de receptare și de empatie asigură un flux proiectiv pentru o majoritate a populației. De la primii povestitori, care duceau cânturi și epopei în colțurile îndepărtate ale lumii, la oralitatea specifică fondului tradițional de pretutindeni, omul a fost un consumator de artă și de literatură, sub diferite forme.

Procese cognitive umane se organizează sub forma emoțiilor și a gândurilor, aceleași experiențe generând, de regulă, imagini similare sau identice. Psihologul elvețian, de formare jungiană, Marie-Louise von Franz vede aici un proces de „comunicare” în ambele sensuri. Nu doar nașterea generează trăiri și complexe similare oamenilor, cum am mai afirmat, dar și „arhetipurile sunt dispoziții moștenite, care ne determină să reacționăm în mod tipic la probleme în general umane...”³⁰. Prin urmare, experiențele generează atitudini și reflexe similare dar, în același timp, și arhetipurile care populează subconștientul colectiv sunt generatoare ale atitudinilor.

²⁹ Umberto Eco, *Pădurile posibile*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005, p. 229.

³⁰ Marie-Louise von Franz, *Dimensiuni arhetipale ale psihicului*, Traducere din limba germană: Walter Fotescu, București, Editura Herald, 2014, p. 236.

Prezența fanteziei și a imaginației chiar nu face în mod obligatoriu un scriitor, dar în mod cert, îl ajută. Practica psihanalitică a demonstrat că în momentul în care procesul analitic-terapeutic demarează, activitatea onirică a pacientului suportă o adevărată resuscitare, sub forma simbolurilor și a imaginilor, surprinzătoare deseori și neobișnuite pentru visător. Este o formă de adaptare a subconștientului care generează forme și metafore pentru a ascunde sau a menține ceea ce este refutat. Abordarea lui Jung, ca și cea a lui Freud, pornește, de cele mai multe ori, de la lumea simbolurilor pe care pacienții o poartă cu ei: „Am urmărit de multe ori pacienți, cu vise ce prezentau un bogat material cu fantezii”³¹. Asocierea liberă a cuvintelor, de tip freudian, este înlocuită de Jung cu invitația de a se opri la un singur simbol din cele prezente în vis și de a dezvolta sau de a completa „această schiță cu fantazări libere”³². Procesul va fi denumit de psihanalist, „individuație”, forțarea conștientă, în aparență, a individului de a formula alte imagini și simboluri conducând la „un număr enorm de plâsmuiri complicate.”³³ Astfel, *individuația* ia forma unui dialog pe care individul îl poartă cu sinele, între subconștient și conștient, iar metoda adus, pentru pacienții lui Jung, la o reducere semnificativă a frecvenței sau intensității viselor, micșorând în acest mod și presiunea venită din partea subconștientului³⁴.

Mult mai bine se înțelege felul în care simbolurile *încîlfrează* și cer în același timp o lectură care să folosească un cod potrivit, dacă apelăm la exemplele numeroase oferite de Carl Gustav Jung și din care preluăm doar unul: „este ușor de înțeles ce semnificație are lupta cu monstrul marin sau cu peștele monstruos: este lupta pentru eliberarea conștiinței

³¹ Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie, A patra parte. Reflecții teoretice privind natura psihismului*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 68.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

Eului din încolăcirea ucigătoare a inconștientului”³⁵. Așadar, *Lostrița* lui Vasile Voiculescu, *Iona* lui Marin Sorescu sau *Moby-Dick* de Herman Melville devin texte care suportă noi interpretări, folosind un registru simbolic, și care se află în legătură directă cu efectul catharsis. În puține dicționare și enciclopedii simbolul peștelui este prezentat cu tot cu valențele sale legate de subconștient. Ivan Evseev vedea în acest simbol „lumea de jos, adâncurile stihiei acvatice [... și] apare atât ca simbol matricial feminin, cât și ca simbol falic”³⁶. Dincolo de semnificațiile religioase, și Doina Ruști identifică aceleași valențe specifice sexualității, dar sugerează că peștele ar avea o legătură directă cu subconștientul fiind „simbolul instinctualității, efigia abisului...”³⁷.

Complexitatea arhetipurilor întâlnite în literatură este evidențiată de Michael Ferber care atrage atenția asupra posibilității însemnate ca scriitorii să nu fie întotdeauna conștienți de semnificația profundă a „uneltelor” cu care construiesc o lume. Balena albă a lui Melville devine un arhetip consumat care atrage în general cititorii, fără ca aceștia să înțeleagă în profunzime semnificațiile sale: „Bineînțeles că e un simbol. Simbolul a ce? Mă îndoiesc că Melville chiar știa exact.”³⁸

Exceptând peștele, pe care l-am ales doar din rațiuni practice pentru exemplificare, simbolurile sunt adesea ascunse în obiecte neînsufletețe, dar care, așa cum am spus, prin „pactul cu scriitorul”, capătă un comportament însuflețit, cu un loc important în dinamica narativă. Nimic din asemenea obiecte nu are, totuși, în viața de zi cu zi, în afara artelor, doar o existență separată de individ,

³⁵ *Idem*, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1999, p. 197.

³⁶ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura „Învierea”, 2007, p. 468.

³⁷ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 318.

³⁸ Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Ediția a II-a, Traducere din engleză de Florin Sicoie, București, Editura Cartier, 2011, p. 36.

sincronicitatea reprezentând pentru Jung un concept fundamental prin care lumea cu toate entitățile și simbolurile ei se află într-o legătură neîntreruptă: „comportamentul acesta al obiectelor neînsuflețite, care se poartă ca și cum ar face parte din lumea noastră interioară și ar avea un loc bine determinat a fost numit de Jung *sincronicitate* [s.n.]...”³⁹.

2.2. Hermeneutică și comunicare

Întâlnirea celor două instanțe, scriitor – cititor, nu poate presupune un dialog și doar cu mari dificultăți o asemenea ipoteză ar putea fi argumentată. Comunicarea, pe de altă parte, poate avea și caracterul unei invitații, în sensul în care Gabriel Liiceanu o propunea prin textul care devine un mijloc pentru scriitor, de a defula și manifesta, iar pentru cititor un mijloc de a se regăsi, parțial sau total, într-un sistem ideologic sau estetic. Ambele trăiri declanșate de text sau, în general, de opera de artă, presupun procese cognitive superioare dintre care *purificarea*, prin starea de bine resimțită, nu poate fi exclusă: „Mă ofer mie, dar de fapt eu mă ofer ție. Rezultatul este un *eu lărgit* în care «eu» și «tu», străini până atunci, ne apropiem atât de mult încât ne tălmăduim împreună...”⁴⁰.

Tot ceea ce presupune un element simbolic al culturii cere un travaliu hermeneutic pentru a fi înțeles, iar semnele, în general, reprezintă un registru nesfârșit în care, prin adaptare apar, în mod regulat, sensuri noi, acolo unde semnul nu mai satisface nevoia indivizilor de a comunica. Mai mult, nici doar apartenența la specie nu garantează un proces comprehensiv tuturor membrilor, sinele fiind, de cele mai multe ori, sursa tuturor proiecțiilor individului. Scrisul a devenit, dincolo de o tradiție milenară în care oralitatea a

³⁹ Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 323.

reprezentat singura cale de a transmite informații, mijlocul prin care omul marchează cultural prezența sa ca entitate și individualitate într-un grup. Tăblițele legii, în mai toate culturile, ca metaforă, se referă nu doar la legea religioasă, fundamentală, ci și la impactul pe care scrisul îl are asupra omenirii. Imaginea lui Moromete, din literatura română, descifrând și interpretând pentru ceilalți săteni articole și informații din presă, ar putea reprezenta o metaforă potrivită pentru travaliul hermeneutic necesar vieții. Încercarea de a citi mai întâi în gând, poticnelile și vocea schimbată a lui Moromete, care parcă vorbea cu alt grai, descris de Marin Preda, arată germenii unei nevoi umane de a descifra și felul în care mesajul, nu doar citit, ci și analizat, este primit de grup. Hermeneutica a fost de puține ori pusă în relație cu *Moromeții* lui Marin Preda, chiar dacă există și argumente în acest sens: „avea într-adevăr în glas niște grosimi și subțirimi ciudate cu opriuri care scormoneau înțelesuri nemărturisite sau încheieri definitive...”⁴¹.

A interpreta cere și respectarea unui set de reguli în legătură cu un registru lingvistic sau ideologic, așa cum arată Ovidiu Ghidirmic. Demersul hermeneutic cere „cunoașterea limbii autorului interpretat, integrarea lui în curentul sau școala pe care le reprezintă, menținerea interpretului în sistemul sau planul de referințe al textului, în orizontul său specific, neîndepărtarea exagerată de sensul literal sau propriu, apropierea de textul ce urmează a fi interpretat fără prejudecăți sau preconcepții, reprimarea oricăror reacții subiective sau resentimente față de autor...”⁴². Prin urmare, se poate vorbi despre un cod aproape deontologic în care hermeneutica poate fi aplicată și care a fost respectat în mai toate abordările românești. Cercetătorul craiovean Ovidiu Ghidirmic stabilește istoric rolul fundamental pe care Mircea

⁴¹ Marin Preda, *Moromeții*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Vol. I, București, Editura „Cartea Românească”, 1975, p. 112.

⁴² Ovidiu Ghidirmic, *Hermeneutica literară românească*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994, p. 32-33.

Eliade îl are în hermeneutica românească, un rol care s-a cristalizat „treptat, după un îndelung proces de căutări, în care hermeneutul se formează pe sine, se automodelează”⁴³. Fără a continua o idee corect formulată, care aduce cu sine o nuanță psihanalitică, Ghidirmic intuiește că hermeneutica cere, structural, un travaliu de tip psihanalitic, teoretic, în care analistul, aflat în pregătire, trebuie să treacă printr-o cură psihanalitică pentru a câștiga în cele din urmă o serie de competențe specifice, practice, experimentate mai întâi la nivel personal. Dincolo de identitatea celui care utilizează o abordare de tip hermeneutic, Eliade vedea una colectivă, prin „descoperirea simbolului, după atâtea secole de opacitate...”⁴⁴. A accepta prezența simbolului și a-l folosi, cu toate valențele sale în comunicare, a fost poate unul dintre puținii pași cu adevărat culturali pe care omul i-a făcut. După cum Jung susținea că folosirea arhetipului în literatură corespunde unui limbaj universal, Petru Ursache observă că „simbolul mitic [...] nu are niciodată o valoare locală”⁴⁵ dar și că interpretarea trebuie făcută în concordanță cu unele reguli: „ceea ce interesează *interpretarea* nu este narațiunea ca atare, istoria sacră a unei divinități, ci simbolica latentă”⁴⁶.

Mircea Eliade pune simbolul într-o relație directă cu *înțelegerea*, concept cheie, după cum arată Ghidirmic în *Hermeneutica literară românească*, criticul craiovean tatonând din nou similitudinile cu terapia psihanalitică pe care textele lui Eliade le au. Individul trebuie să se înțeleagă pe sine înainte de a avea pretenția perceperii, analizei și înțelegerii celuilalt, iar *celălalt* devine aici o sursă a alterității generale, nu strict umane: „viața nu are niciun preț, dacă nu are un sens, o semnificație, iar omul trebuie să fie, el însuși,

⁴³ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁴ Mircea Eliade, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Studiu Introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 188.

⁴⁵ Petru Ursache, *Hermeneutica totală*, în Mircea Eliade, *op. cit.*, p. XIII.

⁴⁶ *Ibidem*, p. XLVIII.

un purtător de semnificație”⁴⁷. Aplicarea hermeneuticii ar trebui să își găsească un loc în toate celelalte științe, cu atât mai mult în cele care privesc în mod intim omul, cu procesele sale cognitive, dar și cu dinamica sa specifică, de grup. Istoria, de pildă, după cum arată și Ovidiu Ghidirmic, cade în aceeași capcană a cercetării care se aglomerează de fapte și date, fără a se concentra pe „desprindere de sensuri și semnificație, adică interpretare”⁴⁸.

Înainte de a face trimitere spre Adrian Marino trebuie să amintim contribuțiile aduse de Tudor Vianu noțiunii de simbol și, mai ales, necesitatea interpretării acestuia. Vianu face diferența între simbolurile lingvistice și cele artistice, observând deschiderea nelimitată a celor din urmă prin însăși „viața lor istorică, posibilitatea receptării lor mereu reînnoite, interpretarea lor mereu deosebită în diferitele epoci succesive”⁴⁹. Ceea ce pentru demersul nostru se va dovedi importantă, adică *acțiunea simbolică* în roman, este sugerată de Tudor Vianu în abordarea noțiunii de simbol, nu independent, ci ombilical legat de om. Limbajul și comunicarea indivizilor cu deficiențe de vorbire și/ sau de auz reprezintă pentru teoreticianul și eseistul român cel mai bun exemplu de eficientizare a comunicării prin „gesturi simbolice”⁵⁰. Evoluția inevitabilă a individului către descoperirea și utilizarea simbolului trebuie pusă în legătură cu inteligența lui *homo sapiens* și a nevoii de comunicare despre care Tudor Vianu discută pe larg.

Capacitatea de a formula simboluri ține, fără îndoială, de abilitatea psihică inconștientă, similară construcției visului, în care procesele psihice se orientează în funcție de stimulii pe care individul îi percepe și îi înregistrează. Așa cum visul a

⁴⁷ Ovidiu Ghidirmic, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁹ Tudor Vianu, *Postume. Istoria ideii de geniu, Simbolul artistic, Tezele unei filozofii a operei*, Cu o postfață de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 99.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 103.

fost descris de Freud ca o „cale regală spre subconștient”, simbolul poate fi descris ca o manifestare cu sursă în subconștient, dar care urmărește o formă de înțelegere, de interpretare a lumii și de deschidere: „Orice comunicare este simbolică. Orice comunicare nu poate fi decât simbolică. Un conținut mental nu se poate transmite decât printr-un substitut al lui, printr-un simbol. Nu există nicio posibilitate de a sesiza direct un conținut mental; n-o putem face decât printr-un substitut al lui”⁵¹. Iar simbolurile, la fel ca visele, chiar dacă nu par a transmite nimic de obicei, la cea mai mică încercare de interpretare, li se descoperă multiplele straturi de semnificație. Așa cum în mod conștient o traumă refulată se manifestă simptomatic prin vise și creații simbolice uneori surprinzătoare, ticuri și manii sau compulsii legate de anumite obiecte (care vor deveni purtătoare de mesaj pentru individul care le transformă în simboluri), toate procesele mentale, invocate de Vianu, cu tot cu valențele psihologice legate de prezențele materne, paterne și divine, pentru a numi doar câteva, își vor găsi o formă de manifestare comună, de cele mai multe ori, înțeleasă de membrii grupului în mod similar.

Pe de altă parte, inovația și meritul științelor cu relație la psihicul uman, stă tocmai într-o amplasare sau într-o utilizare nouă a simbolurilor, spre a deschide noi căi de comunicare în care mesajul este îmbogățit pentru a respecta cu fidelitate un produs mental. Ceea ce pentru majoritatea românilor arată a „zgronțuros”, spune Vianu, are și rezonanțe surprinzător de similare cu principala lui calitate: „sunetul cuvântului *zgronțuros* este *zgronțuros* el însuși. Conștiința a sesizat aici o analogie între o senzație tactilă și una auditivă...”⁵².

Tot o formă de hermeneutică se folosește adesea și în practica analitică a psihoterapeuților care încearcă să

⁵¹ *Ibidem*, p. 105.

⁵² *Ibidem*, p. 137.

sondeze subconștientul pacienților. Ne referim în primul rând la tehnica unică pe care psihanalistul britanic Donald W. Winnicott a teoretizat-o și a aplicat-o în terapia copiilor. *Squiggle* este o metodă care facilitează specialistului accesul spre universul copilului pentru a observa și interpreta realitățile și procesele psihice, de altfel, imposibil pentru un străin de descoperit și analizat. În aceeași manieră ca T.A.C. (Testul de Apercepție pentru Copii), care se folosește de o serie de planșe cu diferite reprezentări ale animalelor interacționând ca într-o poveste, squiggle are la bază același imaginar al copiilor, în care identificarea cu animale se face mult mai ușor. Desenul copiilor aduce în atenția analistului simboluri și teme imposibil de identificat altfel, independent de joc: „jocul *squiggle* este o cale simplă de a intra în relație cu un copil. Ceea ce se întâmplă în joc și în întreaga întrevvedere depinde de felul cum este folosită experiența copilului și materialul pe care el însuși ni-l oferă”⁵³.

Așa cum este descris de Winnicott, jocul squiggle presupune o linie ondulată, întreruptă care trebuie continuată de copil în încercarea de a-i da o formă. Jocul cere un anumit grad de reciprocitate și de colaborare, fiecare desen fiind, de cele mai multe ori, însoțit de reacții sau povestiri, în egală măsură importante pentru specialist. Canalul de comunicare, prin joc, reprezintă una din puținele căi de acces spre universul interior al copiilor, în egală măsură de complex și asemănător celui al adulților.

Descoperirea și analiza psihanalistului este de multe ori urmată, imediat, de revelația copilului, care se descoperă pe sine în cele mai neobișnuite desene sau simboluri desenate: „*Squiggle*-ul arăta ca un desen al unei mâini deformate. A fost un moment important, deoarece atunci când l-am întrebat la ce s-a gândit, a spus: «S-a întâmplat.» Și s-a surprins pe sine însuși [s.n.]”⁵⁴.

⁵³ Donald W. Winnicott, *Consultația terapeutică a copilului*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2002, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 27.

Jocul copiilor are un bogat material fantasmatic care nu se pierde în mod complet în procesul maturizării și care se realizează în principal prin intermediul simbolurilor care le „populează” universul. Dificultatea este în a găsi sensul simbolurilor și al activităților ludice, chiar dacă în aparență jocul copiilor nu are nicio semnificație cu procesele lor psihice: „pe timpul zilei, copiii mici ajung pierduți în activitățile lor de joc și, de fapt, se poate vedea cum copiii trăiesc în principal în lumea lor interioară”⁵⁵. Am putea formula o ipoteză în care capacitatea individului de a simboliza, în strânsă legătură cu cea onirică, subconștientă, își găsește rezervorul în prima parte a vieții, în copilărie, ca o formă de joc de tip compensator.

Folosind o parte din terminologia psihanalizei, Tudor Vianu vede în abordarea psihologică o formă de comunicare facilitată de simbol. Asocierile libere, stabilite pentru prima dată de Freud, presupun o libertate de exprimare verbală cu care adultul a fost mai întâi obișnuit în copilărie. Pacientul trebuie să exprime „fără discriminare toate gândurile care îi trec prin minte”⁵⁶. Carl Gustav Jung perfecționează tehnica prin asociere verbală, o tehnică specifică, în primul rând, psihologiei analitice de „a pronunța în fața subiectului o serie de cuvinte special alese, cerându-i acestuia să răspundă cu primul cuvânt care îi vine în minte și măsurând timpul de reacție”⁵⁷. Tudor Vianu insistă pe acest procedeu care se dovedește a fi terapeutic, subliniind, în același timp, capacitatea nelimitată a subconștientului de a găsi noi căi de comunicare chiar și acolo unde, în aparență, ele sunt închise sau inexistente. Asocierea cuvintelor, devine asocierea

⁵⁵ *Idem, Opere 1, De la pediatrie la psihanaliză*, Traducere din engleză de Claudia Alecu, Ioana Lazăr, Coordonarea traducerii și introducere de Cătălin Popescu, București, Editura Trei, 2002, p. 273.

⁵⁶ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, București, Editura Trei, 2002, p. 64.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 65.

simbolurilor, Vianu legând teoriile psihanalizei de cele ale lui Saussure și arătând că „fixează un alt tip de asociații decât cele intelectuale, niște asociații determinate de o anumită atitudine afectivă a sufletului”⁵⁸. Simple cuvinte devin simboluri încărcate cu un puternic conținut psihic prin care individul arată că afecțiunea sa, complexul până atunci ascuns, poate încăpea într-o imagine sau într-un simbol. Eseistul român arată că în cel mai simplu exemplu de asociere a cuvintelor, „bani – puțini” în loc de „salariu”, „meserie”, „vacanță” ca răspuns la stimulul „bani” arată cu o eficiență crescută o anumită trăire legată de frustrarea financiară a celui testat. Cuvintele, ca mărci ale comunicării și ca alegeri adesea surprinzătoare, poartă informații despre cel care le rostește, în condițiile în care interlocutorii pot interpreta asocierea sau se află în situațiile potrivite de a empatiza cu interlocutorul pentru a vedea stările conflictuale cognitive, ascunse în limbaj.

Astfel, exceptând metafora, la care ne vom întoarce, cel mai potrivit exemplu în care putem arăta nevoia prezenței hermeneuticii la nivelul procesului de comunicare este *actul ratat*. Ascuns sub diferite forme, ca uitare, confuzie sau chiar prin apucarea greșită a unor obiecte, actul ratat, în abordarea psihanalizei, dezvăluie un adevăr care poate rămâne ascuns chiar și pentru cel care îl comite. Nu doar relațiile dintre sunete interesează aici, prin asemănarea cuvintelor după cum spune Freud, ci și aceleași asocieri de cuvinte. Încercarea de a explica un lapsus sau o confuzie aparent nesemnificativă pentru viața psihică a omului se dovedește o metodă potrivită de a identifica, prin intermediul greșelilor, actele ratate, particularități ale vieții și subconștientului celui care vorbește, citește sau scrie: „factorii psiho-psihologici cum sunt emoția, lipsa de concentrare, tulburările de atenție ne oferă prea puține elemente explicative. Nu sunt decât fraze goale, paravane, îndărătul cărora n-ar trebui să ne

⁵⁸ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 141.

abținem să privim. Mai degrabă se pune problema ce anume a provocat incitarea, acea abatere deosebită a atenției”⁵⁹.

De exemplu, uitarea subită a cuvântului „spirt” poate părea, eventual, amuzantă unui interlocutor, dar celui familiarizat cu tezele psihanalizei o asemenea uitare, în urma unui dialog sumar, ar putea arăta că substanța lichidă cu miros și culoare specifică poate evoca, din subconștient, o serie de amintiri dureroase, dintr-o perioadă în care a necesitat spitalizări repetate și tratamente injectabile. Un singur cuvânt, pronunțat greșit, nelalocul lui sau uitat, pentru a acoperi doar o mică parte din actele ratate, ascunde realități pe care omul le poartă cu sine, fără a fi conștient de ele și care, în momentul când sunt elucidate, ca greșeli, dispar pentru totdeauna.

Metafora în comunicare, pe de altă parte, este cu mult mai dificil de interpretat. Simbolurile lingvistice sunt pentru Tudor Vianu limitate în interpretare sau ilimitate, cu atât mai mult dacă interpretarea vizează o metaforă. „Leagănul albastru al tăcerii” este fără îndoială o expresie poetică metaforică la care eseistul se referă ca la o semnificație ilimitată „în sensul că oricare ar fi realitățile sau termenii substituiți de el, pe care analiza ni le-ar dezvălui, va rămâne totdeauna un rest nesubstituibil”⁶⁰. Vechiul postulat amintit de Vianu potrivit căruia creațiile artei sunt simboluri, „semne substitutive, un «ceva» pus în locul «altcuiva»”,⁶¹ nu își poate menține validitatea din rațiuni specifice înseși artelor, prin imposibilitatea de a imita cu fidelitate viața, întotdeauna la fel. Istoricul literar nuanțează și consideră că orice formă de artă nu poate fi redusă la statutul de simbol, dar că arta se folosește totuși de „simboluri sensibile” și se plasează într-un spațiu cultural protejat de evaluarea subiectivă. Libertatea

⁵⁹ Sigmund Freud, *Opere*, Vol. X, *Introducere în psihanaliză*, Traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004, p. 46.

⁶⁰ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 144.

⁶¹ *Ibidem*, p. 148.

artei presupune și o libertate de manifestare superioară în care „marile simboluri [...] sunt, într-un fel, exterioare evaluății morale”⁶². Încifrarea sau ermetismul unor opere au fost, până astăzi, în opinia lui Vianu, însuși elementul care a asigurat fără oprire o atracție neobosită din partea consumatorilor, indiferent de nivelul lor de educație.

Astfel, nevoia de a citi, de exemplu, sau de a reciti, este egalată doar de surpriza celor care constată că lectura reluată aduce la lumină aspecte ignorate inițial de lector: „operele de artă ar muri fiindcă n-ar exista posibilitatea cuceririi unor noi aspecte ale semnificației lor nelimitate, pentru că ele ar înceta să ne mai pună probleme, și, în noi înșine, s-ar istovi interesul de a le dezlega”⁶³. Cu o deosebită intuiție psihologică, eseistul român arată că, pentru oameni, opera de artă este asemănătoare unui organism viu, alături de care aleg să își trăiască viața și pe care l-ar abandona sau înlocui în momentul în care emoția căutată prin el nu ar mai putea fi atinsă.

Alteritatea este abordabilă de hermeneutică, fiind și una dintre marile teme ale comunicării. Conflictul cultural, diferența și toleranța reprezintă astăzi teme fundamentale în care cu greu am putea găsi spații culturale care să le exerseze cu succes. Comunicarea empatică pare să aibă mai multe în comun cu *pădurile narrative* ale lui Umberto Eco, decât cu teoriile clasice ale comunicării. Dinamica socială cere semnarea unui contract tacit în care membrii, în mod ideal, acceptă mesajul emițătorului ca fiind adevărat, dar psihologii și clinicienii sunt cei care au atras atenția asupra minciunilor ascunse în cele mai multe dintre interacțiunile de comunicare. Întâlnirea cu celălalt cere un anumit proces hermeneutic pentru că „face din ceva străin ceva familiar: adică nu îl dizolvă în critică, nu îl reproduce doar, ci îl explicitează în propriul orizont, dându-i o valoare nouă”⁶⁴.

⁶² *Ibidem*, p. 148.

⁶³ *Ibidem*, p. 158.

⁶⁴ Aurel Codoban, *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 79.

În acest context, Aurel Codoban vede în hermeneutică o soluție pentru vechea problemă a alterității și a toleranței. A-l descoperi pe celălalt reprezintă adevăratul exercițiu propus de hermeneutică, chiar dacă *adevărul* reprezintă miza propusă și de cercetătorii simbolurilor. Întâlnirea cu celălalt, care poate fi și un obiect în viziunea lui Condillac, aduce informații suplimentare despre sine, sub formă senzorială: „mi se pare că ori ce câte ori examinez un obiect, îmi creez un nou fel de a vedea și-mi procur o plăcere nouă”⁶⁵.

Rolul jucat de psihanaliză în abordarea și interpretarea simbolurilor prezente în comunicare este recunoscut de mai toți cercetătorii hermeneuticii, deși, uneori, s-au manifestat și unele rezerve nejustificate. Terapia prin vorbire, prin cuvânt, oferă o perspectivă cu totul nouă comunicării și importanței înțelegerii sensurilor care se pot ascunde în proces. Acceptând rolul psihanalizei, Paul Ricœur vede comunicarea doar mijlocită prin simboluri, astfel încât „simbolul se confundă cu metafora vie”⁶⁶. Prin urmare, chiar dacă hermeneutica este considerată de către Ricœur ca fiind restrictivă, se poate aprecia că această calitate se conturează doar prin interpretarea simbolului, deoarece marele merit se ascunde în acceptarea unui subconștient colectiv, aglomerat cu imagini pline de semnificații ascunse conștientului, contribuind „...la risipirea iluziei unei cunoașteri intuitive de sine, impunând comprehensiunii de sine marele ocol prin tezaurul de simboluri transmise de culturile în sânul cărora ne-am născut...”⁶⁷. Așadar, vom observa cum, dincolo de interpretarea textului, filosoful francez propune o abordare din care psihologia să facă parte integrată, nu doar printr-o analiză a dinamicii textului, ci mai ales prin proiecțiile actului artistic, situații în care „hermeneutica trebuie să

⁶⁵ Condillac, *Tratatul despre senzații*, în românește de: Iulia Soare, Studiu introductiv și note: Dan Bădăraș, București, Editura Științifică, 1962, p. 185.

⁶⁶ Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 26.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 27.

reconstruiescă acest dublu travaliu al textului”⁶⁸. Literatura se află în relație directă cu viața, susține Ricoeur, la fel cum ficțiunea nu poate fi niciodată în mod definitiv izolată de realitate.

Ipoteza propusă aici, literatura și arta ca experimentare științifică, primește nu doar o confirmare din partea eseistului francez, dar și o completare importantă. Cunoașterea, în general, și a sinelui, în particular, sunt mijlocite prin „marele ocol al semnelor de umanitate sedimentate în operele de cultură”⁶⁹. În acest cadru, ne vom referi la o serie de simboluri comune în literatură, dar și la o folosire neobișnuită a lor în câteva texte de referință din diferite spații culturale. Intenția noastră este de a sublinia prezența lor, dar și de a demonstra o relație strânsă între imaginarul creator al diferitor scriitori care au utilizat simbolurile într-o manieră pe care o putem numi „eficientă”.

Apropierea de text, prin demersul hermeneutic, facilitează apropierea de sine și de procesul de acceptare, aspecte esențiale pentru orice demers, nu numai pentru cel artistic: „științele din cap sunt pentru mulți oameni la fel de inutile ca pudra pentru perucă [...] și după cum ar fi naiv să pui făină pe păr și nu în supă tot la fel de absurdă este cunoașterea artelor inutile și necunoașterea celor care duc la prosperitatea vieții”⁷⁰.

Prosperitatea invocată de Kant nu trebuie să ispitească spre viziuni denaturate sau scopuri nefirești ale artei, ci mai degrabă, spre înțelegerea rolului jucat în viața oricărei colectivități de literatură și artă, în general. *Nevoia de artă*, specifică omului dintotdeauna, întâi prin culori simple, apoi prin desene naive care au evoluat în complexitate și

⁶⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁰ Immanuel Kant, *Opere, Observații asupra sentimentului de frumos și sublim. Note la Observații asupra sentimentului de frumos și sublime*, Traducere, Studii introductive, Studii asupra traducerii, Note, Bibliografie, Index de concept germano-român de Rodica Croitoru, București, Editura All, 2008, p. 178-179.

reprezentare, dar și spre împodobirea propriului trup, este cea mai potrivită dovadă a sensului „prosperității” în care omul încearcă sa-și găsească un loc cultural. Impactul psihologic pe care literatura îl are asupra comunicării este egalat, prin urmare, doar de un rol fundamental al relației individului cu sinele, deoarece „...a înțelege înseamnă a *te înțelege în fața textului*. Nicidecum a impune textului propria ta capacitate finită de înțelegere, ci a te expune textului și a primi de la el un sine mai vast care ar fi propunerea de existență ce răspunde în modul cel mai adecvat propunerii de lume”⁷¹. Construirea și plămădirea unor lumi pentru a compensa sau îndrepta realitatea pune cititorul și scriitorul într-un plan de interacțiune în care singurul reper rămâne simbolul prin care consumatorul artei poate ajunge la sine, prin celălalt. Finalitatea demersului hermeneutic rămâne, pentru Paul Ricœur, ideea de „a-l înțelege pe autor mai bine decât s-a înțeles el însuși”⁷². Cu toate că o asemenea miză poate părea iluzorie, interpretarea cere, fără îndoială, comprehensiune, uneori și a sinelui, prin intermediul alterității.

Dinamica socială presupune procese variabile de comunicare, de la cele mai superficiale, la cele mai complexe, în care indivizii fac schimb de informații, interesați efectiv de mesajul posibil și, îndeosebi, de interpretarea lui. Ar fi o falsă problemă doar teoretizarea tuturor situațiilor specifice comunicării, implicit artistice, pe criteriul relevanței mesajului. Orice formă ar lua mesajul transmis, se cere un proces de comprehensiune care nu poate fi îndeplinit în absența interpretării. Cel mai simplu mesaj este un potențial purtător de informații nebănuite, atât prin manifestările non-verbale, cât și prin actele ratate, manifestări legate direct de subconștient. În situația mesajului scris, cele invocate anterior nu mai pot servi procesului de interpretare.

⁷¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 107-108.

⁷² *Ibidem*, p. 118.

Cuvântul scris este singurul mijloc prin care hermeneutica poate avea acces spre semnificație, împreună cu o serie de informații privind biografia scriitorului. Cuvântul scris poate părea o formulă prea generală în contextul în care, așa cum susținea Adrian Marino, „*litera* reprezintă idealul cultural desăvârșit exprimat și realizat”⁷³. Mai mult chiar, pentru criticul și teoreticianul român amintit, „totul este sau poate deveni literatură”⁷⁴, pornind de la orice text sau formă de comunicare. Discuția despre „superior” sau „inferior”, despre „corect” și „greșit” nu privește ideea de literatură după cum și distincția dintre cantitate și calitate este anulată. Indiferent de forma pe care o are scriitura, ca metodă de comunicare, inevitabil se va găsi un receptor empatic sau pur și simplu, un receptor. Totuși, tezele aristotelice care cer artei o serie de repere morale, țin de un registru pe care actul scrierii îl are încifrat. Astfel, Adrian Marino vede în mecanismul interior al scrisului „un impuls intrinsec, spontan, spre înfrumusețare și «estetizare»”,⁷⁵. Argumentele invocate pornesc încă de la regulile caligrafiei care cer, uneori, ca versurile să fie „înscrise” cu litere de aur, ceea ce, pentru Adrian Marino reprezintă o dovadă zdrobitoare în formularea ipotezei literaturii frumoase. Așa cum detaliile alcătuiesc opera de artă pictată, cele mai mici structuri literare, literele și cuvintele, păstrează și transmit „valențe estetice intrinseci literaturii [...]”. Practica scrisului frumos anticipă prin urmare, cu mult, teoria scrisului frumos”⁷⁶.

A prezenta frumosul sau a estetiza ceea ce doar cu greu se poate arăta ca estetic nu ascunde doar un truism, ci și un reflex social, care cere din partea tuturor membrilor grupului să se încadreze în normele impuse și acceptate de către

⁷³ Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 119.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 124.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 190.

⁷⁶ *Ibidem*.

comunitate. Nevoia de a comunica, inclusiv prin hainele purtate, se corelează cu imperativul ca individul să dețină haine bune, destinate strict comunicării ritualice, deosebite, specifice momentelor de tranziție. Așa cum haina transportă un mesaj potențial nemuritor prin efectul pe care îl are asupra receptorului pasager, și cartea produce un efect similar. Literatura devine astfel, un adevărat mijloc de expresie socială în care oamenii investesc prin consum.

Ca urmare, un răspuns definitiv la determinarea dintre grup și artă nu poate fi formulat totuși, pentru că literatura nu poate fi încadrată, ca fenomen intențional, în aceeași categorie cu mass-media. Formula strictă „cerere-ofertă” nu poate fi suficientă pentru a justifica reîntoarcerea la eros sau la mister și ecranizarea noilor romane care depășesc în vânzări orice imaginație. Adrian Marino vede în reducerea literaturii doar spre un scop social o sterilizare nedreaptă care duce textul într-o regiune de bază în care își îndeplinește un scop socio-economic, mașinal, „...un simplu fenomen de producție, distribuție și consumație. Nu mai există «opere», ci doar «procese»”,⁷⁷. Pentru astfel de situații, este acceptată și teza conform căreia scriitura reprezintă o convenție formulată și acceptată de grup prin decizii tacite, dar care dau naștere curentelor literare, niciodată aceleași, dar în permanență gata să le nege pe cele de dinainte. Prin urmare, dacă „literatura ascultă de norme sociale”⁷⁸, după cum parcă decretează Marino în *Hermeneutica ideii de literatură*, se poate specula și că literatura „este opera comună a scriitorului și a publicului”⁷⁹.

Valențele sociale ale artei și mai ales ale literaturii nu sunt străine nici pentru Jacques Derrida care susține că „scriitura e de negândit în afara refulării”⁸⁰. Ceea ce am

⁷⁷ *Ibidem*, p. 302.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 306.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 317.

⁸⁰ Jacques Derrida, *Scriitura și diferența*, Traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București, Editura Univers, 1998, p. 311.

evidențiat până acum ca reguli și ideologii în comun, propuse și acceptate de grup, la Derrida se numește mai simplu, aproape în sens freudian, nu tabu, ci chiar „cenzură”. Vigilența ei trebuie să eșueze pentru ca scriitura să se poată manifesta și dezvolta ca sistem de relații între straturi, „...ale psihicului, ale societății, ale lumii”⁸¹. Astfel, în opinia filosofului francez, nu există întotdeauna o țintă a textului, în sensul dialogului invocat deja, autor-text-cititor, cu atât mai mult cu cât „oposițiile emițător-receptor, cod-mesaj etc. rămân niște instrumente rudimentare”⁸².

În acest context, vom observa că nu trebuie să ne surprindă nici ipoteza în care primul și cel mai avizat cititor al textului este chiar autorul lui. Adrian Marino reușește să folosească intuiția psihologică pentru a determina funcțiile și limitele literaturii și nu numai a simbolurilor care o alcătuiesc dintotdeauna. Criticul român merge pe aceleași cărări teoretice cu Charles Mauron, care vedea în fantezia copiilor, ca embrion al creației artistice ulterioare, o metodă de adaptare la lume prin exprimarea și satisfacerea unor dorințe. În activitatea fantasmatică „sufletul care se construiește se joacă și își rejoyacă propria istorie, amestecând amintiri și proiecte [...], se și repară”⁸³. Nu ar fi exagerată o teză potrivit căreia literatura și grupul de oameni se află, prin prisma celor amintite, într-o relație de determinare, așa cum remarcă cercetătorul român că „societatea creează și exprimă literatura; literatura reflectă și neagă societatea”⁸⁴. Negarea la care face referire Marino poate avea o funcție similară Supra-Eului⁸⁵, în accepțiune

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 106.

⁸⁴ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 308.

⁸⁵ Așa cum reiese din *Dicționarul de psihanaliză*, la care am mai făcut trimitere, *Supra-Eul* este instanța psihică prin care se exercită „nemilos funcțiile de judecător și de cenzor față de *Eu*” (p. 931). Cenzura este în acest caz o formă de pedeapsă pentru conștiința care derapează comportamentul de la norma acceptată de grup.

psihanalitică, metaforă a gardianului moral, atât pentru individ, cât și pentru grup. A „pedepsi”, prin intermediul textului, slăbiciuni, vicii și defecte a reprezentat din vechi timpuri o miză nedeclarată răspicat de literatură și de artă în general. Teoreticianul nu amintește din păcate nimic din asemănarea și funcțiile celor două instanțe amintite, *literatură – Supra-Eu*, dar recunoaște că în privința efectelor literaturii răspunsul va fi același, neconcludent, chiar în ciuda unei funcții sociale evidente, dincolo de promovarea idealului social, pentru că adesea literatura se opune normelor și frapează, neagă ori răscolește. Rolul ei „iritant” și nu doar exclusiv „sedativ” primește în primul rând „conotații politico-sociale, de contestare directă a ordinii stabilite”⁸⁶.

Astfel, se identifică în literatură nu doar o funcție de comunicare prin ea, ci și un facilitator în socializare. Adrian Marino este cel care arată clar că literele au fost nu doar în slujba frumosului, de a compensa și, periodic, de a contesta pentru a înlocui, ci și în slujba distracției în sensul simplu al cuvântului, uneori chiar ieftin, prin calitatea originară, „eminamente distractivă, a literelor: poezie cântată la banchete, obiect de destindere, de recreație inutilă, chiar frivolă”⁸⁷.

Rolul de „bufon” pe care artistul și, mai cu seamă, poetul a trebuit să-l adopte în unele perioade se explică și prin compulsia grupului de a găsi distracții într-o societate strictă, represivă și culpabilizantă, cum a fost, de pildă, Evul Mediu, perioadă în care a existat un adevărat stigmat al omului care se întreținea prin muncă manuală, inferiorizat de cei cu activități intelectuale. Jacques Le Goff coordonează și dedică Evului Mediu un amplu studiu în care arată rolul jucat de artist în comunitate sau diferențele dintre îndeletnicirile

Ca ideal uman și reprezentând „exigențele etice ale omului” (p. 932) *Supra-Eul* îndeplinește un rol esențial în privința ordinii, iar literatura poate suporta aceeași funcție, prin caracterul ei normator-nemuritor.

⁸⁶ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 310.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 312.

considerate, încet, superioare. De exemplu, pictura este rezervată celor care nu știu să citească, iar „dacă lectura reprezintă o practică mai elevată și mai nobilă decât privirea unei scene pictate, urmează cu necesitate că aceia care scriu trebuie să fie apreciați altfel decât aceia care pictează”⁸⁸. Mai toate operele literare fac trimitere la compromisul regretabil al artelor și mai ales, al literaturii, de a distra cu orice preț, oameni ușor de distrat.

Enrico Castelnuovo, în analiza situației artistului în Evul Mediu, amintește de Boccaccio care pedepsește în *Decameronul* pe artiștii care „zugrăveau mai mult pentru a desfăta ochii prostimii, decât a mulțumi mințile celor înțelepți”⁸⁹. „A distra” devine posibil, iar arta și literatura începe să-și stabilească un loc vital în existența grupurilor, doar prin descoperirea sau, mai degrabă, prin cucerirea plăcerii de a trăi și a relaxării. Adrian Marino pune evoluția culturală generală a omenirii în relație de dependență cu orice consum artistic: „Literale nu sunt posibile decât într-o societate care cunoaște *le loisir*, plăcerea de a trăi, relaxarea și distracția”⁹⁰. Se conturează, în acest mod, un truism necesar de formulat care pune literatura și hermeneutica într-un cadru firesc de nevoi umane, primare, de a căror satisfacere depind alte nevoi și fără de care cele din urmă nu ar putea fi împlinite.

Monumentalul *Dicționar al Evului Mediu* amintește, în aceeași manieră, o periculoasă lipsă de profunzime a literaturii și artelor în general, ca mecanism de adaptare, prin „dorința de a plăcea, dar și o anumită gratuitate și faptul de a se complace în ficțiune”⁹¹. Istoric, în Evul Mediu, viața

⁸⁸ Enrico Castelnuovo, *Artistul*, în Jacques Le Goff (coordonator), *Omul medieval*, Traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 197.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 220.

⁹⁰ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 312.

⁹¹ Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Traducere de Mădălin Roșioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 400.

Începea un proces sigur de dominare totală a naturii și a vicisitudinilor acesteia, chiar dacă la nivelul colectivului uman persista totuși o ignoranță religioasă mascată în tabuuri stricte și în atitudini extremiste. Antichitatea romanilor nu-și găsește niciun corespondent igienic, de pildă, în bezna Evului Mediu. Atitudinea oamenilor față de corporalitate, prin ignoranța adesea totală față de normele elementare de igienă, trebuie pusă într-o relație de determinare și cu ceea ce reprezenta arta sau literatura. Ignoranța specifică perioadei a fost completată cu o atitudine neobosit războinică, prin cruciade de lungă durată în care „creștinii” au atacat poporul arab. Paradoxul moralității face ca Occidentul să se declare indignat în contemporaneitatea care a resuscitat „cruciadele”, de această dată arabe, împotriva creștinilor. În mod evident, patronii spirituali ai creștinismului și ai islamismului au determinat și evoluțiile umane în grupurile credincioșilor, iar depășirea firească a „războiului prin cruce” aduce creștinismul într-o ipostază religioasă matură, echilibrată, față de nevoia permanentă a islamului de a se așeza, de a-și întări principiile și idealurile prin metode imature. Prin urmare, astăzi, vom constata că au fost necesari nu mai puțin de o mie de ani pentru ca oamenii să redescopere valorile culturale impuse de Antichitate, în Renaștere. Iar oralitatea a însoțit permanent opera de artă, întărind-o și completând-o prin priceperea celui care povestea sau recita, deoarece „opera medievală nu există pe deplin decât susținută de voce”⁹². Dar autorii *Dicționarului*, Jacques Le Goff și Jean-Claude Schmitt, amintesc și că romanul Evului Mediu a fost fără îndoială primul gen destinat lecturii, „însă o lectură cu voce tare”⁹³, în care „arta menestrelilor acordă un spațiu întins mimei și interpretării dramatizate...”⁹⁴. A susține imaginarul prin reprezentări

⁹² *Ibidem*, p. 401.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

exterioare face parte din imaturitatea receptării artistice. Sincretismul facilitează transmiterea mesajului, dar susține și opera de artă, făcând-o accesibilă unui număr mare de oameni care caută, asistați de talentul povestitorului, sensuri și semnificații.

În privința comunicării prin intermediul scriiturii, Adrian Marino aduce o contribuție notabilă care lămurește dezbateră, pornind de la forma primară de comunicare orală. Dialogul entităților din procesul comunicării și a interlocutorului viu, activ, își găsește corespondent astăzi în titluri de revistă, specii literare sau edituri: „o situație identică și în cazul difuzării, divulgării, publicării. Cărțile «circulară» în lume, observație veche, elementară.”⁹⁵

În privința succesului demersului artistic, arhetipul despre care am amintit deja, nu poate fi suficient în formularea argumentului prin rolul inconștientului colectiv. Aproape schematic, sau chiar matematic, Marino stabilește receptarea și succesul autorului în funcție de trei factori: „1. Experiența publicului în raport cu genul în cauză; 2. Forma și tematica literară anterior cunoscute; 3. Confruntarea dintre lumea imaginară (a operei) și realitatea cotidiană”⁹⁶. Comprimat, experiența lecturii, diversitatea ei și conflictul cognitiv provocat reprezintă cele trei criterii în funcție de care un autor este receptat pozitiv sau nu.

Pentru argumentarea acestei idei, ne propunem să alegem exemple simple, din spații culturale și temporale diferite. Astfel, deși americanii și rușii au fost familiarizați cu romanul până la aparițiile literare ale lui Bret Easton Ellis și ale lui F. M. Dostoievski, vom constata că experiența textului, care parcă bruschează cititorul, fie prin duritate, fie prin profunzime și abisal, a fost una nouă. *American Psycho*, roman tradus și în limba română, rămâne un reper fundamental pentru literatura americană tocmai prin

⁹⁵ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 317.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 318.

folosirea unui tip de standard uman care să-i reprezinte pe ceilalți, alienați, anonimi și dezumanizați. Nu doar violența atrage și creează senzația de receptare și de interpretare a întregului text, ci mai degrabă confuzia permanentă între planurile reale și cele imaginare. Ficțiunea se deghizează la Ellis într-o realitate incertă, pe care vrea să o joace și să o transmită așa, neclară, cititorului. Pe de altă parte, deziluzia pe care Dostoievski a avut-o conștient că *Dublul*, roman publicat în prima parte a carierei, nu se bucură de aprecierea publicului și a criticilor, spune mai multe despre receptarea textului și despre cititori decât despre scriitorul marcat de neînțelegerea textului său. Complexitatea și abisul necesar receptării *Dublului* se arată cu adevărat în arhetipologia și metaforele fratelui geamăn, dublu, prin mitologia mascată de motivul subteranului și a holului întunecos. Așa cum am arătat în altă parte, „intuiția scriitorului și sondarea în subconștientul personal și indirect în cel colectiv nu putea provoca decât «rezistența» opiniei publice. În protagonist vorbește nu doar un sentiment de inferioritate, ci și un adevărat univers uman de trăiri și îndoieli, frământări și speranțe. Faptul că Dostoievski consideră tema romanului una dintre cele mai importante subiecte abordate în opera sa, reprezintă, de fapt, aceeași intuiție dincolo de individualitate, dar și conștientizarea terenului abrupt, neumblat, pe care s-a aventurat”⁹⁷. Mai târziu psihologia va prelua și folosi textele lui F. M. Dostoievski pentru a formula sau argumenta unele teorii științifice.

Că arta este o modalitate intuitivă de a cunoaște aspecte încă neformulate de știință am arătat deja, dar pe lângă teoriile științifice mai sunt și cele care țin de ideologia timpului și a momentului istoric, despre care Adrian Marino vorbește pe larg în *Hermeneutica ideii de literatură*.

⁹⁷ Călin-Horia Bârleanu, *Urmele subconștientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 15-30.

Criteriul ideologic este legat de orice manifestare culturală și trebuie avut în vedere înaintea unei abordări a textului, deoarece „literatura n-ar fi deci, în toate împrejurările, decât «reflexul», «documentul» sau «instrumentul» unor idei sau ideologii denumite «programe», «teze», «mesaje», un discurs ideologic printre altele”⁹⁸. Ideologia la rândul ei nu poate fi singură în atragerea și menținerea fidelității consumatorului de artă, cu atât mai mult cu cât memoria colectivă pare de multe ori scurtă și fixată expres doar pe senzațiile și elementele negative. Plăcerea, pe de altă parte, provocată de întâlnirea cu arta sau, în special, cu textul contribuie decisiv la alegerile viitoare ale consumatorilor care vor căuta, conform *principiului plăcerii* să re trăiască și să reexperimenteze senzația provocată de text. Roland Barthes avea dreptate când spunea că „scriitorii n-au scris niciodată”⁹⁹ și singura lor rațiune stă în a fi citați. Scrisul este în opinia eseistului francez același reflex care are, adesea, valențe ludice și pentru care artistul este dator celor din jur, începând cu persoanele și terminând cu mediul social-ideologic.

Istoria literară nu este străină de importanța ideologiei, dar nici de unele exagerări care ascund tot încercări vecine cu idealurile unui stat care vrea cu orice preț să-și arate sau să-și mențină superioritatea în plan global. În acest context, vom aminti și că René Wellek pune literatura americană într-o ipostază nouă în relația ei cu interpretările simboliste, arătând că „își datorește dominația încercării criticii de a-i ridica pe marii scriitori americani la rangul de creatori de mituri și de profeții ai unei noi religii”¹⁰⁰. Asemenea încercări nu puteau evita și exagerările, motiv pentru care abordarea noastră se va limita la câteva texte recunoscute în literatura

⁹⁸ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 341.

⁹⁹ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Cluj, Editura Echinox, 1994, p. 59.

¹⁰⁰ René Wellek, *Conceptele criticii*, În românește de Rodica Tiniș, București, Editura Univers, 1970, p. 421.

universală pentru capacitatea lor de a simboliza și nu la lucrări meteorice, generând o parte din curentul criticii americane, care „a extins interpretarea simbolistă la toate tipurile de literatură și la toate perioadele literare, impunând-o cu forța și unor scrieri lipsite de un astfel de sens sau care ar trebui denaturate pentru a-l putea căpăta”¹⁰¹.

Din această perspectivă, vom aminti că despre artificialitatea operei a fost preocupat și Albert Thibaudet în *Fiziologia criticii* unde recunoaște și condamnă, de această dată, nu critica, ci chiar scriitorii care jonglează simbolurile pentru a construi alegorii cu orice preț și personaje încărcate de semnificații care așteaptă să fie descoperite. Oamenii romanelor sunt uneori „inventati și crescuți, ca să devină personaje reprezentative, prototipuri, etichete pe o serie. Și e instructiv să observăm cum nu-și ating ținta asemenea simboluri premeditate”¹⁰².

2.3. Orizontul simbolului¹⁰³

Abordarea hermeneuticii nu poate fi niciodată completă sau exhaustivă. Simbolul se află ca entitate într-o situație similară, cu atât mai mult cu cât autori nenumărați au construit ipoteze și argumente care arată că lumea însăși este un construct simbolic. Amintim doar pe Ernst Cassirer care face referire la *sistemul simbolic* specific uman, parte a realității cuprinzătoare. Prin simbol individul are acces spre lumi nebănuite în care se înțelege și se acceptă pe sine, chiar

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 159.

¹⁰³ Vezi și comunicarea Călin-Horia Bârleanu, *Simbol și literatură*, publicată în Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Fînar (Coordonatori), *Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului „Eugen Coșeriu”* (CISL), Ediția a XIII-a, *Limbaje și comunicare*, volulul XIII, *Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2015, p. 326-334.

dacă îndepărtarea de viața organică poate reprezenta o formă de denaturare și de îndepărtare de natura umană. Astfel, planurile cunoscute omului par imposibil de unit, între organic și simbolic aflându-se o prăpastie săpată de dorința nepotolită pentru cunoaștere, pentru reprezentare și pentru comunicare. Ceea ce era real pentru individ se transformă prin intermediul vieții și reprezentării simbolice deoarece „Omul nu mai trăiește într-un univers pur fizic”, cum spune Ernst Cassirer, ci „el trăiește într-un univers simbolic. Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers”¹⁰⁴. Registrul simbolic de interpretare a lumii, prin intermediul demersului și produsului artistic, facilitează omului accesul la un tablou de cogniții incomparabil mai complex, pentru că „percepția noastră estetică prezintă o varietate mult mai mare și aparține unei categorii mult mai complexe decât percepția noastră senzorială obișnuită”¹⁰⁵.

Pentru a înțelege mai bine analiza simbolurilor și căutarea sensurilor operei de artă credem că puterea exemplului rămâne și aici o metodă mai potrivită. Puține texte din literatura română au fost ferite de pericolul exagerărilor identificate de Welles și Thibaudet, în utilizarea potrivită a simbolurilor. Complexitatea interioară a scriitorilor nu recomandă cu exclusivitate o competență în acest sens, motiv pentru care se pare că literatura română a fost marginalizată decenii întregi, și nu doar de regimurile politico-ideologice. Pregătirea teoretică și experiența lucrului cu simbolurile alcătuiesc un tablou mai mult decât favorabil în tot ceea ce presupune abordarea conștientă a simbolurilor-constructe veritabile și nu artificiale. Acolo unde lipsește o asemenea experiență, Eugen Negrici vede un reflex pueril, specific vârstei primare, de a-și construi imaginar o istorie plină de fapte vitejești. Sugestiv, în acest

¹⁰⁴ Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Traducere de Constantin Coșman, București, Editura Humanitas, 1994, p. 43.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 203.

sens, și aproape maioreșcian în pesimism, Negrici analizează în capitolul *Scormonind după strămoși de vază din Iluziile literaturii române*¹⁰⁶ nu doar încercările scriitorilor de a fi sau de a face ceva ce n-ar putea din rațiuni simple și evidente, ci și pe cele ale criticilor, observând că: „zadarnic încearcă unii istorici literari [...] să invoce posibile atingeri și similitudini cu unele fenomene spirituale ale Renașterii italiene [...] sau ale prerenășterii bizantine. Ele nu există. [...] Nu întâmplător, aceleași tendințe de poleire prin denaturare se manifestă și în cercetarea istoriografică bulgară, unde complexe respectabilității mitizează la fel”¹⁰⁷.

Astfel, se impune și observația că ar fi inutilă orice discuție sau abordare a simbolului în absența semnificațiilor potențiale care se adăpostesc în el. În anul 1941, detaliu care ne interesează în contextul introdus de Eugen Negrici, prozatorul și criticul literar Mihail Chirnoagă publica un articol care viza *Romanele de semnificații*, preluat într-o antologie deosebit de utilă, alcătuită de Aurel Sasu și Mariana Vartic, *Bătălia pentru roman*. Aspectele invocate deja de noi cu privire la epocile literare și necesitățile particulare specifice sunt completate de scriitor cu o seamă de aprecieri care ar fi fost mai bine primite dacă activitatea sa s-ar fi rezumat doar la critica literară. „Romanele de semnificații apar în societăți cu ascuțite preocupări intelectuale și cu o numeroasă elită de cetitori”¹⁰⁸, scrie autorul articolului, fără a se limita la o singură mențiune a lipsei elitelor de cititori. O asemenea încercare de a pune pe seama cititorilor exclusiv realizarea și evoluția literară nu poate face cinste nici unui critic sau scriitor, cu toate că s-ar putea specula sau argumenta ipoteza prezenței simbolurilor doar în funcție de o cerere a publicului. Mai aproape de ceea

¹⁰⁶ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 208.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 210.

¹⁰⁸ Mihail Chirnoagă, *Romanele de semnificații*, în *Bătălia pentru roman*, Antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Atos, 1997, p. 289-290.

ce înseamnă o asemenea legătură sau determinare se află totuși Umberto Eco, în *Cititorul model*¹⁰⁹. Pentru scriitorul și semioticianul italian, *Cititorul Model* nu este doar o speranță sau un ideal nutrit de creator, ci „înseamnă și a orienta textul, astfel încât să-l construiască. Un text nu se bazează pe o competență, el contribuie la producerea ei”¹¹⁰. Iată că prezența unui grup experimentat de cititori devine, ca argument în susținerea scriiturii de semnificație și simbol, inutilă.

În acest cadru, Mihail Chirnoagă reușește să revină pe traseul obiectiv al viziunii asupra romanului prin intuirea unei legături necesare între scriitor-text-cititor, dar nu ca o obligație ci, mai degrabă, ca o colaborare. Literatura de semnificație are la bază în mod fundamental, pentru scriitor, valori umane, morale sau sociale și implică „participarea morală a lectorului”¹¹¹.

Am făcut un scurt popas înainte de a invoca un exemplu de aplicație hermeneutică de tipul scriitor-text-interpretare, pentru a lămuri doar o mică parte din dezbateră care are în centru simbolul și literatura. Adrian Marino este teoreticianul și criticul literar care analizează o altă hermeneutică pentru a construi propria viziune asupra interpretării simbolurilor. Opera la care face referire este, fără îndoială, una monumentală în acest sens și îi aparține lui Mircea Eliade. Demersul analitic întreprins de Marino face popasuri în zonele esențiale ale viziunii lui Mircea Eliade despre simbol și interpretare, hermeneutică latentă, fosile vii sau mituri. Marino vede prin excelență în opera lui Eliade o hermeneutică de tipul unui „proces deschis”¹¹² prin care orice

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Cititorul model*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005, p. 205.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 209.

¹¹¹ Mihail Chirnoagă, *op. cit.*, p. 290.

¹¹² Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 21.

altă tentativă de a analiza este binevenită. Importantă este și libertatea lui Eliade în ce privește orice metodă sau tehnică de interpretare cu atât mai mult cu cât metodologia contează cel mai puțin după cum observă Marino. Ca urmare, vom observa că demersul hermeneutic, în optica lui Eliade, este spontan și suplu, ceea ce face ca rezultatul să fie mai important decât metoda folosită. „Hermeneutica latentă [...] ascultă de propria sa logică...”¹¹³, scrie Marino, astfel încât devine clar că, atât pentru critic, cât și pentru scriitorul și istoricul Mircea Eliade, întâlnirea cu simbolul și sensul trebuie să se termine în comprehensiune, indiferent de metodele folosite pentru a decifra textul.

Dar, din punctul nostru de vedere, se cuvine să remarcăm și unele similitudini între metoda lui Eliade și cea a lui Jung, simbolurile fiind filtrate prin valențele lor de semnificații colective, dar și prin impactul pe care l-au avut sau îl au în registrul religios. În acest sens, Carl Gustav Jung analizează, înainte de a interpreta simbolurile, valențele divine pe care le invocă indirect acestea, pentru că sistemul religios este în opinia analistului „instituția care preia forțele motrice de natură animalică ce nu servesc scopurilor culturale, le organizează și le face treptat capabile de o utilizare sublimată”¹¹⁴. Deturnarea pulsionii sexuale în sens freudian devine cu mult mai complexă în analiza lui Jung, care vede în religie un mijloc fundamental de ordine¹¹⁵.

Creația și activitatea artistică sau culturală își au, prin urmare, rădăcinile în baza piramidei lui Maslow, sau după cum spunea Jaques Lacan: „În clipa de față nu sărut, ci vă vorbesc; ei bine, eu pot avea exact aceeași satisfacție ca și

¹¹³ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁴ Carl Gustav Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 119.

¹¹⁵ Sublimarea se referă la capacitatea aparatului psihic de a reorienta pulsionea sexuală, cu întreaga ei energie formidabilă, spre activități culturale, științifice sau artistice. Prin sublimare se explică, în psihanaliza freudiană, apariția celor mai multe dintre operele culturale ale omenirii.

când aş săruta!”¹¹⁶ În manieră similară, Eliade pune la baza oricărui demers hermeneutic „interpretarea şi clarificarea fenomenelor religioase, pentru a se deschide treptat – prin implicaţie latentă sau indirectă – spre totalitatea fenomenelor spirituale, artistice, literare etc”.¹¹⁷

Mircea Eliade nu este interesat doar de mitologie şi simboluri, ci şi de întregul fenomen religios care le include pe celelalte. Complexitatea psihică a trăirii de tip magic sau religios a însoţit omul în evoluţia sa individuală, dar şi de grup, dezvoltându-se, cizelându-se cu o finalitate variată de forme abstracte sau simple. Mitul este supus aceloraşi presiuni deformatoare din partea timpului, însă plasarea într-un trecut sacru, metafizic, îl protejează şi îi oferă imunitate în faţa oricărui demers hermeneutic: „miturile şi în genere orice fenomen religios nu pot fi pe deplin înţelese în sensul lor literal, [pentru] că ele au în mod inevitabil «semnificaţii ascunse», «subînţelese»”,¹¹⁸. Însuşi fenomenul comunicării poate fi supus aceloraşi influenţe naturale, din partea timpului, iar nevoia de a dobândi o competenţă elementară în decriptare şi interpretare a devenit aproape o resursă umană de care depinde integrarea individului în diferitele structuri sociale.

A eşua în interpretarea mesajelor verbale ori nonverbale îşi găseşte corespondent în eşecul abordării textelor. Invitaţia scriitorului, prin textul său, găseşte o înţelegere trunchiată sau parţială din partea cititorilor fără abilităţi elementare de interpretare. Ca urmare, poate că abia în acest domeniu sociologia aplicată fenomenului artistic ar putea aduce un răspuns preţios, care să coreleze metodele învechite de predare, cu manuale neadaptate generaţiilor supuse unor

¹¹⁶ Jaques Lacan, *apud Dictionar de psihanaliză. Semnificaţii. Concepte. Mateme*, Sub direcţia lui Roland Chemama, Traducere, avânprefaţă şi completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavrilu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 341.

¹¹⁷ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, p. 28-29.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 39.

stimuli înnoiți periodic, cu o criză acută, nu doar a romanului, ci și a literaturii în general. Criză care se manifestă simplu: neînțelegerea literaturii și a textelor obligatorii, care propun insistent imagini arhaice, rurale, poate fi lesne plasată la originea unei alienări sociale a individului. Joaca scriitorului, susținută de Jung și de Freud, rezultată în literatură, poate reprezenta metoda cea mai eficientă de a descoperi sau explora, activitate specifică vârstei copiilor mici. Nu am fi primii care susțin teoria *literaturii ca joc*, cu atât mai mult cu cât jocul¹¹⁹ nu trebuie pus doar în slujba unui univers ludic infantil. El reprezintă o modalitate simplă și eficientă de experimentare, de pregătire, fără de care omul nu se va putea adapta unor situații sociale variabile: „Găsești, descifrezi, interpretezi – de fapt – doar ceea ce dorești, ceea ce cauți. Scopul interpretării nu este în realitate decât regăsirea...”¹²⁰.

Am discutat deja despre teza formulată de Gabriel Liiceanu, în termeni similari. Mircea Eliade a dus mai departe raportul individ-simbol arătând mai degrabă o structură preconditionată la baza demersului interpretativ, prin care vocația, orientarea culturală sau momentul istoric determină felul și profunzimea înțelegerii semnificațiilor. Când Eliade susținea că „înțelegem mai ales ceea ce suntem predestinați să înțelegem...”¹²¹ făcea referire tocmai la substratul amintit de noi, în care se construiește prin eforturile dascălilor un interes pentru literatură, dar și o abilitate de a descoperi și experimenta fără consecințele dramatice ale realității de dincolo de text.

Adrian Marino a arătat că pentru Mircea Eliade hermeneutica se face doar în funcție de timpul trecut și doar

¹¹⁹ Că jocul este parte importantă a abordării lui Mircea Eliade o arată și Cristina Scarlat, în *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului.*, vol I, *Convorbiri*, Iași, Editura Timpul, 2008, p. 129. Autoarea susține și arată atracția lui Eliade pentru tot ce a ținut de limbajul scenei, „de posibilitățile textului de a (se) spune mai mult, dincolo de cuvinte, de a se juca, de a deschide, prin *joc*, noi perspective”.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹²¹ Mircea Eliade, apud. Adrian Marino, *op. cit.*, p. 108.

cu relație la un moment mitic, arhetipal. Interpretarea tinde astfel să descopere ceea ce antropologia culturală a numit *vestigii*, rămășițe sub diferite forme care au rezistat trecerii timpului și care la Eliade se traduc în *fosile vii*, reprezentând structuri de credințe sau obiceiuri care, deși păstrate de oameni, rămân întotdeauna neînțelese. În registrul fosilelor vii se încadrează, evident, și dihotomia sacru-profan printr-o paletă generoasă de energii pe care oamenii le-au investit continuu în planul celor două instanțe. Marino concentrează teza lui Eliade referitoare la sacru și profan și subliniază că toate activitățile desprinse de timpul mitic, sacru, sunt iluzorii sau ne semnificative, în timp ce „... doar experiența sacrului conferă semnificație. Numai ea singură deschide și revelă semnificații (de reținut mereu: profunde, complete, esențiale, originare)”¹²².

Nu doar hermeneutica poate fi pusă în slujba vieții, ci și arhetipologia, prin capacitatea ei pedagogică. Dacă pentru Eliade arhetipul este un model, cu sens de exemplu, atunci simbolul obligă la repetiție și asigură omului accesul și receptarea unor informații percepute și interpretate senzorial: „Datorită lor viața umană capătă un sens și omul religios se realizează în orizontul său specific”¹²³. Evident, așa cum spune Marino, pentru a înțelege hermeneutica și textul literar propus de Mircea Eliade trebuie folosită lentila de interpretare a sacrului, astfel încât prin intermediul sacralității și mitului se pot accesa adevărurile fundamentale ale omenirii. Psihanalistul elvețian Carl Gustav Jung folosea aceeași metodă de analiză a simbolurilor, întotdeauna legate intim de individul care le folosește, ca și cum simbolurile sunt în primul rând cunoscute prin intermediul subconștientului colectiv, înțesat de arhetipuri. *Altarul*, *axis mundi* sau *centrul* reprezintă pentru toate culturile simboluri sacre fundamentale, exprimate diferit sau adaptate în funcție

¹²² *Ibidem*, p. 156.

¹²³ *Ibidem*, p. 164.

de particularitățile culturale specifice grupurilor. Jung se referă de multe ori la arhetipul *centrului*, sub formă de *mandala*: „... am înțeles tot mai clar că mandala este centrul. Ea este expresia tuturor drumurilor. Ea este drumul spre centru, spre individuație”¹²⁴. Pentru ca imaginile sau produsele simbolice ale imaginarului să fie autentice trebuie ca acestea să poată fi puse în relație directă cu cea mai profundă zonă a psihicului sau, după cum susținea Jung, artistul modern „se străduiește să plăsmuiască artă din inconștient”¹²⁵. Simbolul mandala, rotund, care evocă ciclicitatea și regenerarea, trebuie înțeles și ca reprezentare a „unității și deplinătății [...] din plin confirmată istoric...”¹²⁶ sau reconfirmată de cultele religioase care fac din simbolurile credinței adevărate centre de influență socială.

La noi, printre abordările recente, Corin Braga se referă la teoria arhetipului, deși respinge toate ipotezele formulate înaintea sa, de Jung, de Eliade și de Durand. Completarea adusă de Corin Braga este totuși, similară tezelor lui Jung care vedea în arhetip o limbă comună tuturor popoarelor. Pentru Braga opera arhetipală se construiește după „un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuiind un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere”¹²⁷. Marino formulează aproximativ aceeași concluzie când se referă la operele de artă ca la structuri cu substrat arhetipal: „universurile imagine corespund unor «structuri simbolice arhetipale», unor imagini model, care preced și formează totalitatea actelor de creație”¹²⁸.

Poate că un exemplu elocvent ar fi arhetipul *tricksterului*, model regăsit în mitologie, ca simbol al unei

¹²⁴ Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Ediția a II-a, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2001, p. 205.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 204.

¹²⁶ *Idem*, *Puterea sufletului. Antologie. Psihologia analitică, temeieri*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 170.

¹²⁷ Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 275.

¹²⁸ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, p. 360.

atitudini umane neîmblânzite. Mincinosul ca arhetip este prezent și în spațiul cultural românesc, evident în opera lui Ion Creangă prin personaje aparent inferioare social: *Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac* sau, un personaj „folosit” de mai mulți scriitori, *Păcală*. A *folosi* un simbol sau un personaj ca Păcală este o metodă la îndemâna scriitorului care se pune pentru respectivul text în situația unui creator publicitar care speculează elementele deja prezente în conștiința colectivă pentru a transmite sau facilita accesul unui mesaj.

Georges Dumézil este singurul cercetător al acestui model de trickster, prin studiul său, *Loki*¹²⁹. Istoricul francez a identificat un tablou cu o serie de trăsături comune tuturor personajelor-simboluri, arhetipuri, printre care îi putem lesne înscrie și pe protagoniștii invocați din spațiul cultural românesc: „...el este insolent, injurios, mincinos, lacom, fără scrupule și bucuria sa seamănă discordia între oameni [...] el este curios, îi place să descopere secretele și să ghicească necazurile și slăbiciunile altora, pentru a prevedea răul înaintea celorlalți și pentru a-și procura o plăcere diabolică astfel”¹³⁰ (t.n.).

Ivan Evseev include în *Enciclopedia* sa pe Păcală, analizând etimologia numelui care înseamnă „om infernal”: „în basme, *Păcală* personifică «caracterul mai mult sau mai puțin răutăcios și perfid»”¹³¹. Mitologia minciunii încifrează modelul uman al celui care se folosește cu iscusință de avantajul cognitiv pentru a dobândi diferite beneficii sau pur și simplu, pentru a-și procura o plăcere din păcălirea celorlalți. Cuvintele lui Dumézil despre Loki găsesc un ecou similar la Evseev care analizează arhetipul lui Păcală: „...pare

¹²⁹ Georges Dumézil, *Loki*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1986.

¹³⁰ *Ibidem*, „Mais il est insolent, injurieux, menteur, cupide, sans scrupule, et sa joie est de semer le discord entre les chefs [...] Il est curieux, découvre les secrets et, devant les malheurs dont les autres n'ont pas encore pris garde ou prévoyant les malheurs à venir, il se fait un malin plaisir de le révéler ou de les prophétiser”, p. 207.

¹³¹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 450.

o făptură diabolică, prin consecințele nefaste ale acestei prostii, când naturale, când simulate [...] are o serie de puteri asupra naturii și-a oamenilor: descoperă comorile, oprește vântul...”¹³².

Nu doar poveștile lui Creangă, ci și cele de origine populară în general, apropiate de creația colectivă și de oralitate, includ mitul în structura lor, după cum spune Marino, fiind „purătoare de sens, semnificație, mesaj”¹³³. Mitul cere un efort de interpretare prin însuși conținutul său complex după cum mai toate poveștile lui Ion Creangă suportă multiple semnificații în diferite grile de lectură. Se susține că mitul aduce cu sine chiar o sugestie de interpretare, oferind explicații și facilitând revelații și dezvăluiri celor care îl accesează, în sens larg¹³⁴. Totuși, o asemenea ipoteză pare dificil de acceptat fără o completare care să se refere la necesitatea unui teren fertil pe care mitul să se așeze.

În concluzie, se cuvine să apreciem că analiza lui Adrian Marino tranșează acest subiect simplu și arată că înțelegerea mitului sau a semnificațiilor în general poate fi o falsă problemă, deoarece, după părerea sa, „este cu totul indiferent dacă un individ este conștient sau nu de faptul că o imagine simbolizează, să spunem, «axul lumii», «spațiul sacru» sau «ascensiunea». Valoarea sa rămâne întotdeauna transpersonală”¹³⁵.

Mircea Eliade, prin felul specific de utilizare a simbolurilor, rămâne unul dintre cele mai importante repere în abordarea hermeneutică din România. Pentru istoricul și scriitorul român *gândirea simbolică* este singura care pare să legitimizeze folosirea *simbolului* ca pe o monedă de schimb în comunicare sau în actul artistic. A *gândi simbolic* reprezintă o etapă importantă cucerită de om în procesul sinuos al evoluției sale.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, p. 171.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 173.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 185.

Prin urmare, vom vedea mai clar rolul jucat de o asemenea viziune a vieții, prin simbol, dacă invocăm viața arhaică, tradițională, unde nimic din ceea ce reprezintă ritual sau moment ceremonial de trecere sau chiar rutină zilnică nu poate fi conceput fără să aibă o anume semnificație și, ca urmare, să fie independent de simbol. Fără îndoială că putem vedea aici și un mecanism reflex de adaptare a omului, așa cum am mai spus, deja, în fața universului de neînduplecat și întotdeauna amenințător. Gândirea simbolică umple o serie de goluri în structura cognitivă a omului și încearcă să transforme realitatea în ceva ce poate fi și controlat.

Pentru Mircea Eliade, una din funcțiile principale ale simbolului este cea de *cunoaștere*. Practic, între joc și gândire simbolică sunt mai multe asemănări decât deosebiri prin funcția lor comună și vitală vieții, aceea de a descoperi: „Gândirea simbolică nu este apanajul exclusiv al copilului, al poetului sau al dezechilibratului; ea este consubstanțială ființei umane: precede limbajul și gândirea discursivă.”¹³⁶ În mod evident, a experimenta sau a cunoaște mitul în amănunt nu facilitează cu nimic accesul simbolurilor sau al arhetipurilor propuse, astfel încât arhicunoscuta poveste și structură simbolică a lui Oedip reprezintă un exemplu potrivit și pentru Mircea Eliade. Povestea, mitul și complexul care a șocat ani la rând generațiile nu trebuie interpretate ca simple povești sau realități psihologice, ci ca *Imagini*, purtătoare de semnificații: „Căci propriu-zis Imaginea Mamei este adevărată, iar nu o mamă sau alta [...] această dorință exprimă mai multe lucruri în același timp, pentru că ea este dorința de a reintegra starea de beatitudine a Materiei vii...”¹³⁷.

Prin *Imagine*, Eliade se referă a arhetipul lui Jung, cu o completare teoretică în sensul unor semnificații multiple care trebuie abordate și înțelese doar ca un tot, împreună. Lucru

¹³⁶ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 15.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 18-19.

mai degrabă ușor de spus decât de pus în practică, având în vedere nevoia cercetătorilor de a descoperi sau de a aduce o contribuție nouă, personală, de fiecare dată, în dauna unei viziuni generale care să includă nu doar o parte a arhetipului sau a imaginii, ci întreaga paletă de semnificații.

Nu discutăm, aici, *compulsia începutului*, atât de bine ilustrată și discutată de Nicolae Manolescu în eseu *Contradicția lui Maiorescu*. Dar vom observa că, spre deosebire de încercările științifice, nu întotdeauna oneste, cele artistice urmăresc doar să producă o senzație. Postmodernismul a dus definitiv căutarea producerii de stimuli spre zona în care senzația nu mai este legată de idealuri supuse moralității sau frumuseții. Astfel, se consideră că orice reacție este suficientă dacă se și declanșează în proximitatea actului și produsului artistic. Pentru Eliade, cea mai banală romanță sau melodie, prin simplitatea ei presupune imagini și arhetipuri, pentru că „...astfel de imagini destăinuie nostalgia după un trecut mitizat...”¹³⁸.

Scriitorul, deși nu invocă tezele psihanalitice ale traumei nașterii, ajunge totuși la o concluzie similară, raportată la simbol. Orice clipă nostalgică și cu amintirea unui trecut mai bun sau mai frumos este tristă pentru că „*nu este decât încetând să fie altceva*”¹³⁹, iar reperul istoric comun pentru orice romanță, text sau sculptură este unul singur – *Paradisul*. Să nu pierdem din vedere că nostalgia a fost și rămâne pentru mulți psihologi trăirea și manifestarea nefirească a individului blocat într-un trecut pe care ar vrea să îl retrăiască, să-l redobândească, iar imaginea paradisului poate fi interpretată mai în profunzime considerând și un asemenea aspect psihologic.

În sens modern sau postmodern, arta, prin manifestarea ei muzicală sau dramatică, cinematografică, are capacitatea

¹³⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹³⁹ *Ibidem*.

de a încifra imagini sau arhetipuri. Cel mai bun exemplu în acest sens ar putea fi arhetipul *botului devorator*, discutat de Gilbert Durand, preluat și adaptat de cinematograful în genul *horror*, care a făcut și continuă să facă vânzări surprinzătoare. Mai puțin ne interesează aici motivul pentru care morbiditatea vinde și mai mult ne atrage felul în care simbolurile sunt utilizate pentru a construi un mesaj. Filmul *horror*, în varianta sa de început, specifică anilor de graniță dintre '80 și '90, sugera mai degrabă pericolul care, prin muzică și suspans, construia senzația de insecuritate.

Cu mult înainte ca protagonistul, cu valențe profund negative, simbolizând instinctualitatea și sălbăticia, om sau animal, să apară pe ecran, spectatorii erau deja speriați prin diferite sugestii care construiau atmosfera și stimulau, de fapt, identificarea în sine a imaginilor pe care le împărtășim ca specie. *Botul devorator*, ca arhetip sau imagine a lupului, a balaurului, a dragonului sau a vârcolacului, a însoțit încă de la început specia umană, prin pericolul natural adus de lupta pentru supraviețuire. Constanța și incidența arhetipului este evidentă în toate culturile lumii, prin povești, balade sau prin mituri care includ figuri numite monstruoase, opuse universului uman, cultural, cenzurat. *American Psycho*, romanul lui Bret Easton Ellis, tocmai la un asemenea aspect se referă, iar mănăstirile din Bucovina care au reprezentat infernul pe ziduri se folosesc de același simbol al gurii devoratoare. Completăm prin urmare o afirmație a lui Jung care susținea că cine scrie și folosește arhetipul scrie pentru toate limbile lumii. Mai degrabă pictura este supusă folosirii acelorași simboluri indiferent de spațiul cultural evocat, prin ușurința cu care artistul „speculează” o serie de imagini identificate în sine și transpuse, materializate în opera de artă. Sub diferite forme, culturile și structurile religioase materializează metafora botului devorator sub forma unui monstru care înghite.

Fie că ne referim la personaje moderne, delirante și antropofage, la *Iona* sau la marele roman metaforă, *Moby*

Dick, a fi înghițit, după cum arată Eliade, echivalează simbolic cu moartea, dar și cu „reintegrarea într-o stare preformală embrionară”¹⁴⁰. Așadar, purtătorul semnificației morbide trebuie supus demersului hermeneutic doar prin intermediul tuturor elementelor simbolice. *Botul devorator* și sălbăticia sunt opuse vieții doar pentru a-i facilita accesul spre o stare originară, chiar dacă de multe ori crima, în care noi vom vedea un rit, produce suferința, asemeni unui Purgatoriu prin care indivizii trec pentru a se reintegra într-o formă superioară de viață.

Mircea Eliade identifică mai multe simboluri care joacă roluri de arhetip în imaginarul colectiv, dintre care amintim doar scările. Folosind o metodă asemănătoare psihocriticii lui Charles Mauron, de identificare a metaforelor și apoi de analiză a lor în funcție de biografia creatorului, Eliade propune o viziune mai amplă a simbolului, care cere abordarea hermeneutică, și nu doar strict psihanalitică. Mitologia și utilizarea scărilor sau a metaforelor care ascund același simbol trebuie considerate, înainte de a încerca orice explicație sau interpretare, că: „*întruchipează plastic ruptura de nivel care face posibilă trecerea de la un mod de existență la altul [...] care face posibilă comunicarea dintre Cer, Pământ și Infern*”¹⁴¹[s.n.].

Scările l-au atras și pe Dostoievski, în nenumărate rânduri. Scriitorul rus le-a folosit cu o pricepere și o intuiție care au surprins întotdeauna. Astfel, asocierea scărilor cu diferite stări conflictuale sau cu situații de incertitudine, în care protagoniștii obolesc nejustificat ori se grăbesc să le urce cât mai repede, uneori chiar sărindu-le sau ascunzându-se și înaintând apoi în acțiuni, de multe ori, auto-distructive, se regăsește și în textele dostoievskiene:

¹⁴⁰ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 233.

¹⁴¹ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eșeu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 61.

„...în clipa aceasta, totuși, se află pe un drum nu tocmai drept; se află în momentul de față [...] în vestibulul scărilor de serviciu a locuinței lui Olsufi Ivanovici [...] stă domnilor, ascuns într-un colțișor nu prea cald, dar mai întunecos...”¹⁴². În altă parte, protagonistul dostoevskian nu reușește „să-și stăpânească bătăile inimii, care luase obiceiul de a se agita la toate scările străine”¹⁴³.

Dacă luăm în calcul doar exemplul ascensiunii șamanice, pe ceea ce poate fi lesne numit *axis mundi*, simbol al scărilor pe care trebuie să urce pentru a realiza procedeul ritualic, scările devin mai mult decât metafore ale introversiunii. Tot Eliade arată că ascensiunea în general, cu atât mai mult pe scări, sugerează o cale către realitatea absolută care, în conștiința profană „provoacă un sentiment ambivalent, de teamă și de bucurie, de atracție și de repulsie”¹⁴⁴. Fără să amintească de opera lui Dostoievski, Eliade descrie întocmai comportamentul protagonistului din *Dublul*, un nehotărât care se zbuciumă între ceea ce *vrea să fie* și ceea ce *este* într-o realitate filtrată întotdeauna de grupul din care *face* și, totuși, *nu face* parte.

Cu toate că metoda psihocritică propusă de Mauron își demonstrează validitatea și este susținută și de Eliade, prin identificarea metaforelor care ascund, mai ales, simboluri identice, pentru o mai bună înțelegere a faptelor, trebuie amintită și clasificarea propusă de Marthe Robert. Astfel, romanul poate fi redus, în ciuda unei complexități ieșite din comun, la două mari filoane de influență psihologică, prin care se diferențiază *romanul copilului găsit* și *romanul bastardului*. Propunerea lui Robert caută stabilirea unei corelații între naștere și cariera scriitorului. O ecuație în care „povestea nu face decât să urmeze firul gândirii proprii

¹⁴² F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, *Dublul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 183.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 160.

¹⁴⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 63.

mitului și legendei”¹⁴⁵, iar individul este chemat spre fapte mari și are de îndurat piedici sau nenorociri. Într-un fel, textul și opera de artă devin oglindirea structurii psiho-cognitive și nu pot fi rupte de biografia creatorului, originalitatea și prospețimea imaginilor fiind în legătură doar cu profunzimea sondării pe care artistul o face în propriul inconștient.

Dacă viața scriitorului determină structura sau scheletul operei, creația poate deveni la rândul ei, *imaginea lumii*, prin multitudinea arhetipurilor care evocă aceleași principii pentru toți receptorii. Singura voce din spațiul cultural românesc care a preluat parcă ideologia maioreșciană a originalității a fost cea a lui Mircea Eliade. Scriitorul român susținea că „universalitatea autentică [...] nu se întâlnește decât în creații strict personale”¹⁴⁶. Eliade analizează și simbolul labirintului, ca manifestare literară a nevoii omului de a se ascunde sau de a se proteja de inamici materializați mai degrabă în duhuri: „este foarte probabil că sistemele defensive ale zonelor locuite și ale cetăților au fost la începuturi sisteme de apărare magică, deoarece toate – șanțuri, labirinturi, întărituri etc. – erau dispuse pentru a împiedica mai mult invazia duhurilor rele...”¹⁴⁷. Atât la Ellis, cât și la Llosa, Pynchon sau la Dostoievski, pentru a aminti doar scriitorii la operele cărora vom face cele mai multe referire în abordarea de față, orașul este structurat și prezentat ca un adevărat labirint prin care protagoniștii rătăcesc mereu. A *umbla* prin oraș devine o acțiune simbolică prin care indivizii manifestă de fapt nevoia căutării sinelui, a scopului care să le justifice prezența. Rătăcirea lui Goliadkin din *Dublul*, a lui Pat Bateman, din *American*

¹⁴⁵ Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983, p. 108.

¹⁴⁶ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 126.

¹⁴⁷ *Idem*, *Imagini și simboluri. Eșeu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 47-48.

Psycho sau a cadeților evocați de Llosa în *Orașul și câinii* trebuie interpretată nu ca o simplă plimbare sterilă, ci ca o căutare a sinelui sau a *umbrei*, în sensul oferit simbolului de Jung. Cu toate că *umbra* este în contradicție cu instanța *Supra-Eului*, deci a idealului moral și comportamental uman, ea face parte din structura psihicului și se află în legătură cu proiecțiile indivizilor asupra celorlalți. Se văd slăbiciuni sau vicii personale neasumate, în caracterul celorlalți, astfel încât „proiecțiile transformă lumea în propria noastră față, dar în cea necunoscută nouă”¹⁴⁸. O căutare neobosită cu țintă nedeterminată devine astfel o metaforă a labirintului în care figurile umane caută de multe ori argumentele necesare pentru a continua să existe sau pentru a se transforma.

În acest context, se cuvine să amintim că teoreticianul român Toma Pavel observa tocmai această atitudine comună tuturor personajelor din operele dostoevskiene, care sunt „profund nestatornice, incapabile să formuleze și să urmeze proiecte coerente de acțiune, sclavi ai impulsurilor de moment...”¹⁴⁹. Sub imperiul impulsului se află absolut toate personajele construite și de Bret Easton Ellis, nu doar în cel mai cunoscut roman al său, *American Psycho* (1991), ci și în *Glamorama* (1998) sau în *Lunar Park* (2005). Între modelele umane propuse și surprinse de scriitorul american sunt tineri reprezentanți ai generației *yuppies*, modele sau pur și simplu copii, cu toții dependenți de substanțe care creează și mențin dependența, chimică sau psihică¹⁵⁰. Nestatornicia extremă a modelelor umane, mai ales din literatura americană, și starea de insecuritate, de incertitudine și de frustrare, sunt fundația unui alt text care a

¹⁴⁸ Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie. Psihologia analitică, temeuri*, p. 138.

¹⁴⁹ Toma Pavel, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008, p. 353.

¹⁵⁰ Vezi Călin-Horia Bârleanu, *Generația Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Alte lumi”, Nr. 8, 2010, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, p. 25-31.

făcut istorie, din păcate printr-o înțelegere trunchiată a simbolurilor, dar și prin asocierea cărții cu o serie de indivizi devianți: *De veghe în lanul de secară*, al lui J. D. Salinger.

Dar căutarea și labirintul nu sunt strict și exclusiv în legătură cu o metodă de protecție a grupului. Simbolul face referire și la arhetipul matern, așa cum arată același Eliade: „a pătrunde într-un labirint sau într-o cavernă echivala cu o reîntoarcere mistică la sânul Mamei – scop urmărit atât de riturile de inițiere, cât și de riturile funerare”¹⁵¹.

2.4. Simboluri ale Erosului

Dacă în spațiul publicitar utilizarea sexualității și-a demonstrat puterea de convingere a consumatorilor, în literatură lucrurile nu stau cu mult altfel. De pildă, în anul 2005, cea mai vândută carte a unui autor român a fost *De ce iubim femeile*, a lui Mircea Cărtărescu. Pregătită și anunțată prin campanii ample în presa națională, cartea a fost prezentată ca un corpus de texte centrate pe tema *erosului*. Strălucirea textului veritabil cărtărescian lipsește totuși cu desăvârșire, poate și pentru că *De ce iubim femeile* este doar o culegere de texte scrise și destinate de Mircea Cărtărescu revistelor de consum larg, cu un anumit grup țintă. Niciun alt titlu nu ar fi aprins mai mult imaginația cititorilor, dar din păcate conținutul nu rezervă nicio surpriză sau un artificiu literar care să deturneze scopul facil și simplu de a satisface o curiozitate în legătură cu eternul feminin.

Sexualitatea ocupă așadar un loc important în artă, iar consumatorii îi întăresc puterea pe care oricum o are, de a declanșa pasiuni și energii ieșite din comun. Dincolo de pasiunea înțeleasă denaturat, printr-un cumul istoric și cultural care a banalizat și demitizat sexualitatea, trebuie să

¹⁵¹ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 180-181.

invocăm toate acele povești în care erosul este mai mult decât sexualitatea gratuită, fără scop. *Daphnis și Chloe* a necunoscutului Longus sau *Decameronul* lui Boccaccio folosesc registrul sexualității în sens cultural, arhetipal chiar. Simbolul este pus nu doar în slujba plăcerii, doar de dragul plăcerii ci, în primul rând, în *slujba vieții*, sărbătorind iubirea împlinită sau, altfel spus, supraviețuirea.

Eliade clarifică și aspectul sexualității ca monedă facilă de schimb pentru artă, când spune că „fecioarele indiene ating simbolul inconfundabil genital al zeului Shiva, fiind perfect conștiente de rostul lui. Dar ele nu văd eroticul, omenescul, tentația sau obsesia sexuală în acest simbol; văd pur și simplu ceea ce este esențial: puterea lui creatoare, dătătoare de viață”¹⁵². Funcția primară de regenerare este cea care oferă putere și autenticitate artistică simbolurilor sexuale sau scenelor care ar face pudicii să se simtă stingheri.

Prin urmare, ar fi o greșeală să privim orice interacțiune intimă ruptă din contextul istoric sau din cel al rațiunii operei de artă. În sensul veritabil de promotor și susținător al vieții, regenerador, erosul poate fi deseori ritualizat și încifrat, chiar dacă pare uneori doar sursă de umor. Un bun exemplu de eros ritualizat vine tot din partea lui Mircea Cărtărescu, în *Orbitor*, trilogie care nu pare să împărtășească nimic cu cea mai vândută care a scriitorului român. Ceea ce are trăsăturile unei orgii, în lumina viziunii lui Eliade devine un ritual de regenerare. „...trupuri goale de bărbați și femei, îmbinându-se unul cu altul în gemete și convulsii [...], burți cuprinzând burți în care sunt burți, de parcă toate mamele și fiicele ar fi-nchise una într-alta, într-un șir nesfârșit de gravide, alternanță eternă de pereți uterini și de fetuși gravizi cu alți fetuși...”¹⁵³.

În opera lui Mircea Eliade, erosul și manifestările sale sexuale, sunt repuse în drepturi, dincolo de prejudecățile

¹⁵² *Idem, Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 94.

¹⁵³ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 13.

care s-au construit în principal pe filieră religioasă. Sexul a fost considerat impur, dar se uită că „singurul fapt care impresiona pe oameni până la Socrate – și care impresionează încă și astăzi, în alte zone – era *creația*, viața, ritmul vital”¹⁵⁴. Prin urmare, într-un registru special ar trebui să interpretăm și o scenă cum ar fi cele atât de întâlnite în trilogia lui Cărtărescu, în care „flăcăi și fete, gospodari și neveste, și-au scos bundele și cămeșile și s-au împreunat de-a valma, printre câini și copii...”¹⁵⁵. Să nu uităm nici scena îmblânzirii lui Enkidu, din *Povestirea lui Ghilgameș*, unde sălbaticul și puternicul Enkidu intimida orice bărbat vânător prin simpla sa prezență. Cu toate că bărbații se tem și se găsesc neputincioși în fața creaturii, știu că doar o femeie pricepută îl poate face om, în sensul în care Enkidu a și fost zămislit de zei, pentru a fi dublul, oglinda lui Ghilgameș: „acum, femeie dezgolește-ți sânii, nu te arăta rușinoasă, nu întârzia, ci ieși în întâmpinarea dragostei lui. Lasă-l să te vadă goală, lasă-l să aibă trupul tău [...]. Deprinde-l pe acest om sălbatec cu iscusința ta de femeie, căci, atrăgând asupra ta dragostea lui, viețuitoarele sălbatice, cu care a conviețuit, se vor feri de el”¹⁵⁶. Simplu de spus și se pare, și mai simplu de pus în practică, pentru că atracția pe care o simte Enkidu duce inevitabil la „șase zile și șase nopți” în care cei doi s-au culcat împreună după cum spune epopeea. Ne mai atrage atenția și reacția celorlalte animale, printre care Enkidu trăia până la întâlnirea cu femeia. Acestea se feresc și fug la apariția sa, iar eroul se simte slăbit, neputând să le urmeze: „trupul său părea legat cu funii, genunchii i se muiaseră când vru să alerge, nu mai era așa iute la fugă”¹⁵⁷.

În acest sens și într-o direcție pe care nu o vom detalia

¹⁵⁴ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 94.

¹⁵⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripia stângă*, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002, p. 40.

¹⁵⁶ *Tăblițele de argilă (Scrieri din Orientul Antic)*, p. 73.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

aici am putea aminti și de legenda lui Samson, atât de frumos preluată de Mihai Eminescu în *Scrisoarea a V-a*:

„Biblia ne povestește de Samson, cum că muierea,
Când dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea”¹⁵⁸.

Tot în acest cadru, am găsi justificare să discutăm și despre simbolismul părului, ca oglindire a virilității și a stării naturale, lipsite de cultură în sensul uman, convențional. *Enciclopedia* lui Ivan Evseev tratează inclusiv simbolismul părului și amintește tabuul regilor și nu numai, de a-și tăia părul. Ritualurile de trecere implică părul copiilor, de exemplu, iar cutuma face ca părul tăiat să fie puternic încărcat simbolic și, ca urmare, să devină o sursă a interdicțiilor și a regulilor de păstrare sau aruncare¹⁵⁹. Astfel, fără a ne lăsa purtați de un impuls care nu privește scopul urmărit în acest demers, vom menționa doar și că, în cele două exemple invocate, Enkidu și Samson, destinul tragic reprezintă poate cea mai potrivită cheie de interpretare a acțiunii sau a erosului.

Așadar, sexul, ca motor regenerator universal, este pus în slujba omenirii. Protagonistii sunt destinați unor nașteri succesive, întâi ca semi-zei, eroi cu puteri ieșite din comun și apoi ca oameni, păstrând nostalgia superiorității înțelepte prin care servesc oamenii. Cea de-a doua naștere este prin intermediul erosului, ritualizat. Sexualitatea reprezintă o tranziție pe care eroii o fac pentru a-și îndeplini scopul în univers. În mod eronat s-ar putea interpreta prezența femeilor ca motoare perturbatoare sau ca surse de conflict prin care eroii își pierd puterile. Din contră! Femeia este cea care își asumă riscul de a facilita sau de a ghida eroul pe drumul sinuos al nașterii ca om cu destin, pentru oameni. Slăbiciunea lui Enkidu trebuie privită în raport cu puterea lui

¹⁵⁸ Mihai Eminescu, *Opere alese*, I, Ediție îngrijită și prefăcută de Perpessiciu, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 158.

¹⁵⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 456.

Ghilgameș, pe care, prin descoperirea erosului, îl egalează și nu în raport cu sălbăticia pe care o lasă în spate, sugerată de povestire prin genunchi sau picioare mai puțin sprintene.

Același registru al erosului este folosit și de Apuleius în *Măgarul de Aur*, unde unele descrieri sunt la limita decenței pentru orice cititor neavizat sau care vede în sexualitate doar o manifestare asociată derapajului moral. Una dintre cele mai cunoscute povești ale Literaturii Latine, cea a *măgarului de aur*, surprinde într-o manieră destul de contemporană și familiară cinematografeiei moderne, o întâmplare care schimbă viața unui tânăr bărbat cu o curiozitate nativă. O formulă magică menită să-l transforme în pasăre până la urmă îl transformă în animal, la exterior doar, pentru că protagonistul își păstrează cognițiile și esența umană prin care filtrează toate aventurile ieșite din comun, de la încercarea de a se salva sau a se face cunoscut, la provocarea adusă de noua dietă adoptată sau la diferiții stăpâni care îl schimbă ca pe un bun. Povestea surprinde totuși o scăpare pe care tânărul Lucius o are spre a-și redobândi aparența umană, prin consumarea unei coronite de trandafiri. Diferite încercări eșuate își găsesc reușita în urma rugăciunilor, în cadru unei ceremonii religioase. Apuleius îl pune pe Lucius, metamorfozat încă în măgar, în situații paradoxale și de neconceput pentru orice cititor care nu vede dincolo de acțiunea simbolică a textului. Trebuie să amintim aici de cunoscutul basm *Fata în grădina de aur*, nu doar prin ușor observabila similitudine a titlului, ci mai ales prin folosirea florii ca simbol facilitator al tranziției, de acces spre o stare diferită.

În acest context, se cuvine să amintim și că unul dintre cele mai controversate studii aplicate de psihanaliză pentru literatura română îl are în centru pe Mihai Eminescu, iar autorul, Constantin Vlad, analizează nu doar relația basmului cu *Luceafărul*, ci mai ales simbolurile din basmul cules de Kunisch. Pentru a ajunge la fata împăratului, feciorul din basm eliberează o floare care zboară exact până în poala fetei

care „împletea din flori o cunună [...]. Când zări ea floarea, care căzuse în poala ei, scoase un strigăt de bucurie și aruncă pe toate celelalte care-i păsură urâte...”¹⁶⁰.

Pentru Vlad, floarea și pasărea, simboluri de care feciorul se folosește, sunt, deloc surprinzător pentru un adept al psihanalizei clasice freudiene, reprezentări ale masculinității: „Aice nu facem nimic fără înțelegerea simbolurilor și, lucru ciudat, în felul acesta se limpezește totul. *Floarea care se ridică în sus și-i cade fetei în poală* [s.n.], nu poate să fie decât un simbol falic. Ba mai mult, chiar și în realitate, floarea nu e decât aparatul de reproducere al plantei”¹⁶¹.

După acest scurt excurs psihanalitic, ne întoarcem la Apuleius și la aventurile lui Lucius pentru a arăta că înainte ca *măgarul de aur* să reușească să mănânce o cunună de trandafiri pentru a-și relua forma inițială, el trece printr-o probă cu mult mai umană care, de fapt, evocă aproape identic inițierea lui Enkidu: „Apoi, luându-mă de căpăstru, ea mă culcă ușor lângă ea, așa cum mă învățase, ceea ce nu mi se părea nici nou, nici greu [...]. Vai mie, nenorocitul, îmi ziceam eu, dacă voi trece prin această nobilă doamnă, voi fi aruncat fiarelor sălbatice [...], cu toate acestea, ea nu mă slăbea deloc cu vorbele ei de dragoste, cu sărutările-i fără sfârșit...”¹⁶². Prin urmare, erosul trebuie înțeles și interpretat doar în relație cu o practică ritualică încărcată simbolic și nu ca o manifestare care ține de o patologie asociată unui anume comportament uman.

Unul dintre cercetătorii psihicului, dar și al grupului social, Erich Fromm, a analizat iubirea ca pe un complex de trăiri care nu sunt și nici nu pot fi experimentate cu adevărat de oricine. Pentru a vorbi despre instinctul vieții, materializat simplu în cuvântul iubire, folosit ca monedă de schimb cu

¹⁶⁰ Constantin Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, Editura „Cartea Românească”, 1932, p. 207.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 214.

¹⁶² Lucius Apuleius, *Măgarul de aur*, Traducere și note de I. Teodorescu, București, Editura Saeculum Vizual, 2002, p. 208.

succes de media și denaturat sau golit de sensurile sale inițiale, ar trebui să amintim că orice pulsione suportă unele procese cognitive, variabile, de la cele superficiale la cele mai profunde. Pentru Fromm iubirea, pur și simplu ca scop în viață, reprezintă, aproape sigur, un drum spre eșec. Asta pentru că exercițiul ei cere dezvoltarea propriei personalități, capacitatea de a-ți iubi aproapele și nu ar exista în sensul matur, veritabil și asumat „fără o autentică smerenie, fără curaj, credință și disciplină. Într-o cultură în care calitățile acestea sunt foarte rare, dobândirea capacității de a iubi rămâne [...] o realizare rară”¹⁶³.

Pulsionea vieții, manifestată în iubire sau sexualitate, dincolo de partea ei ritualică și cu sensuri regeneratoare, cere în dinamica socială capacitatea de concentrare de tipul *carpe diem*, în care prezența individului *aici* și *acum*, în fața obiectului spre care își manifestă iubirea este necondiționată și constantă: „să fii concentrat în relațiile cu alții înseamnă în primul rând să fii în stare să-i asculți. Cei mai mulți oameni îi ascultă pe ceilalți sau chiar le dau sfaturi, fără să-i asculte, de fapt”¹⁶⁴.

Cercetătorul american spune, în acest mod, că superficialitatea specifică individului modern la nivel de grup, se manifestă în toate aspectele vieții sale și în mai toate acțiunile, indiferent de poleiala cu care încearcă uneori să acopere acțiunile și cognițiile.

2.5. Simbolurile lui Thanatos

Fără să ne propunem realizarea unei viziuni dihotomice, pulsionea vieții, *Erosul*, își găsește echilibru în cea a morții, *Thanatos*. Dacă erosul a contribuit la profunzimea multor pagini din literatura universală, ar trebui să menționăm și

¹⁶³ Erich Fromm, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1995, p. 5.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 103.

faptul că umbra morții a reușit, cel puțin în egală măsură, să atragă și să mențină atenția oricărui consumator de literatură. Mai toate romanele lui Ellis se folosesc de amprenta morții, după cum Llosa sau Ken Kesey se folosesc de moarte pentru a construi acțiuni simbolice.

Luigi Pirandello este unul dintre scriitorii care reușesc, alături de Dostoievski, o îmbinare perfectă între cele două pulsuni sau energii specifice vieții. Psihanaliza freudiană a pus un semn de echivalență între pulsunile sexuale și dragoste după cum scrie unul dintre cei mai avizați analiști ai operei freudiene și ai psihanalizei în general, Vasile Dem. Zamfirescu: „Freud definea libidoul ca energia specifică instinctului sexual, instinctelor de autoconservare atribuindu-li-se implicit o energie proprie [...] libidoul nu mai este doar energia sexualității, ci energia vieții”¹⁶⁵.

Thanatosul a fost de la bun început, ca pulsione sau instinct, un concept alunecos și dificil de teoretizat după cum observa Zamfirescu. Orice termen biologic trebuie pus în relația sa cu viața, așa cum orice instinct nu se poate manifesta decât în legătură cu viața, implicit manifestările agresive prin care se asigură, într-o formă sau alta, supraviețuirea¹⁶⁶.

Astfel, *Dincolo de principiul plăcerii* este eseu în care Freud arată, pentru prima dată clar, în ce fel Thanatos, sau pulsionea morții, se manifestă la nivelul aparatului psihic uman. Zamfirescu reduce ipoteza freudiană la câteva exemple simple prin care se poate intui manifestarea specifică pulsionii morții, care are ca motor fenomenul repetitiv: „fenomene repetitive frapante se produc și în viața cotidiană, la persoane lipsite de simptome, care par urmărite de o soartă demonică: binefăcători părăsiți sistematic, cu ură, de cei care au beneficiat de gratitudinea lor, bărbați la

¹⁶⁵ Vasile Dem. Zamfirescu, *Filosofia inconștientului*, volumul al doilea, București, Editura Trei, 2001, p. 70-71.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 72.

care orice prietenie se sfârșește prin a fi trădați, îndrăgostiți care parcurg aceleași faze sentimentale cu cele mai diferite partenere...”¹⁶⁷.

Literatura universală reprezintă și aici o sursă importantă de exemple în care destinul tragic a fost invocat ca guvernator față de care indivizii nu au nicio putere decizională. Ceea ce pare destin este de fapt o repetare sau o fixare într-un comportament declanșator de conflicte în aceeași manieră în care, arată Vasile Dem. Zamfirescu, în vis, elementul patogen este de obicei reprodus insistent: „repetarea halucinatorie a traumatismului trebuie să țină de o realitate psihică guvernată de un alt principiu”¹⁶⁸.

O altă încercare de a analiza moartea ca fenomen psiho-social îi aparține lui Ion Biberi care observă că „omul nu mai gândește intuitiv, nu mai ia contact direct cu realitățile, ci le acceptă după consensul general. Moartea își pierde inefabilul și teroarea, iar teama în fața lumii se atenuază”¹⁶⁹. Fără îndoială că experiența de grup a individului a ajuns să fie folosită ca rezultat și sens fără a mai fi supusă judecății critice individuale, dar ipoteza că moartea își pierde factorul de teroare nu ar putea fi susținută decât cu puține argumente speculative, într-o societate globală în care morbiditatea a ajuns singurul și cel mai puternic factor de stimulare a consumatorilor. Comparația pe care o încearcă Biberi între om modern – om primitiv este un mijloc eficient de a sugera cum cel mai evoluat, care a depășit și o probă a timpului, a pierdut o seamă de trăiri care ar fi fost nu doar accesibile primitivului, ci și integrate vieții sale: *spaima, misterul sau surpriza*.

Ca urmare, vom putea observa că moartea este cheia în care se construiește și balada mioritică, după cum mai toate culturile lumii au înregistrat, colectiv, oral sau în scris, texte

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 73.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹⁶⁹ Ion Biberi, *Thanatos: psihologia morții*, București, Editura Curtea Veche, 2000, p. 55.

și exemple arhetipale ale unor eroi surprinși în fața morții. Am putea afirma că povestirea lui Ghilgameș are același motor prin care întreaga acțiune nu doar se dinamizează, dar capătă sensuri fundamental diferite prin introducerea morții în viața personajelor. Chiar și Mircea Eliade vedea în moarte, ca simbol și eveniment literar, o lecție: „moartea este un lucru care se învață. La început nu înțelegi nimic, după cum nimic nu înțelegi nici din viață”¹⁷⁰.

Experiența globală, concretizată în creațiile de tip folcloric, surprinde prin intermediul fantasticului temele cele mai dificile ale omenirii, după cum aparentul conflict cognitiv al ciobănașului mioritic cristalizează un model hristic (în sensul antropologiei religiei, în care orice gest de răzbunare va fi urmat de un alt gest violent care va genera un lanț nesfârșit de crime, scenariu pe care mai toate popoarele lumii l-au identificat și l-au normat prin rituri și cutume sacrificiale) de care spațiul cultural românesc nu se poate desprinde. Eliade separă experiența colectivă cristalizată în folclor de cea rezultată în literatură, cu romanul ca vârf de lance al creației literare, pentru că „un om care moare într-o legendă prețuiește mai mult (din acest punct de vedere al *cunoașterii*) decât toți eroii care mor în toate romanele moderne”¹⁷¹.

Simbolurile morții sunt, fără îndoială, folosite cu iscusință de unii scriitori care sugerează chiar din titlurile romanelor că moartea reprezintă una dintre propunerile de experimentare pe care cititorul are să le întâlnească în exercițiul lecturii. *Orașul și câinii* al lui Mario Vargas Llosa sau *Sărbătoarea țapului*, de același autor, sugerează de la prima întâlnire cu titlul prezența morții în intimitatea textului. Orice dicționar de simboluri sau de mitologie plasează câinele în apropierea atașamentului, vigilenței, dar și a morții, prin valențele sale infernale care amintesc

¹⁷⁰ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 191.

¹⁷¹ *Ibidem*.

imediat de Cerber. După cum arată textul lui Llosa, moartea este un exercițiu prin care cadeții școlii militare, a căror viață o surprinde scriitorul, trebuie să treacă pentru a deveni ceea ce așteaptă grupul, în sens larg și restrâns, de la ei.

În privința sărbătorii și a sacrificiului, elementele esențiale prezente în *Sărbătoarea țăpului*, fac evidentă apropierea. Așa cum am arătat în altă parte¹⁷², purificarea liderului, prin omorârea lui, aduce cu sine purificarea grupului, motiv pentru care Mihai Coman sugera pe aceeași direcție a destinului dictatorilor că încheierea Revoluției din România din 1989 poate fi interpretată și prin „condamnarea rapidă și executarea lui Nicolae Ceaușescu, care a funcționat, după logica ritualului «țăpului ispășitor», ca un rit de purificare colectivă”¹⁷³. Faptul că țăpul este folosit în istoria omenirii și ca simbol colector al manifestărilor demonice, malefice, individuale sau de grup, pentru a fi sacrificat, oferă destul de clar indicii care ar trebui să anunțe cititorul de un parcurs tematic, simbolic, pe care urmează să îl străbată prin lectura romanului.

Moartea are valențe simbolice pronunțate în special pentru noul tip de om, identificat deja de unul dintre cei mai atenți observatori ai manifestărilor umane, Erich Fromm. Psihanalistul american de origine germană a observat încă din anul 1973, an în care a publicat *The Anatomy of Human Destructiveness*, că omul nou își întoarce atenția de la natură, de la persoane, deci de la viață, și transformă orice manifestare a vieții în lucruri. Sexualitatea devine astfel nimic mai mult decât o abilitate care ține exclusiv de tehnici, sentimentele și bucuria, „joy”, ca expresie intensă și fundamentală a vieții devin „fun”, sau distracție, concept impus insistent pe toate canalele media în orice moment sau context al vieții. Starea de excitație și căutarea stimulilor noi

¹⁷² Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, p. 117.

¹⁷³ Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 280.

au înlocuit, prin urmare, manifestările vieții care permit un echilibru cognitiv. Lumea a devenit pentru Fromm „a sum of lifeless artifacts; from synthetic food to synthetic organs, the whole man becomes part of the total machinery that he controls and is simultaneously controlled by”¹⁷⁴.

Prin urmare, observăm cum orice simbol al morții se metamorfozează de la cele simple, prin care se face apel la registrul primar, al mirosurilor sau al corpurilor fără viață, la cele complexe: „its symbols are now clean, shining machines; men are not attracted to smelly toilets, but to structures of aluminium and glass”¹⁷⁵. Așadar, se sugerează prezența morții prin cu totul alte simboluri, pe care le regăsim amplu folosite și speculate în literatura americană, mai ales în romanele lui Bret Easton Ellis. Tot ceea ce este frumos și menit să îmbrace protagoniștii, menționându-se permanent firme sau numele unor case de modă renumite, parfumurile și cosmeticele reprezintă de fapt utilizări simbolice cu scopul de a atrage atenția tocmai asupra dezumanizării indivizilor¹⁷⁶.

Fromm observă și identifică un paradox pe care, însă, nu îl și analizează când spune că matriarhatul și societățile bazate pe o asemenea organizare presupun atât instinctul vieții, cât și pe cel al morții. Divinitățile cu aspecte materne, a se vedea aici, de exemplu, americanii nativi și divinitatea „mother earth”, au fost adesea asociate animalelor de pradă în diferite structuri sociale cu trăsături primitive, respectate

¹⁷⁴ Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Picador, Henry Holt and Company, 1973: „o sumă de obiecte fără viață; de la mâncare artificială, la organe artificiale, omul ca întreg devine parte a mașinăriei pe care o controlează și de care este, în același timp, controlat”, p. 389.

¹⁷⁵ *Ibidem*: „simbolurile sale sunt acum niște mașini curate și strălucitoare; bărbații nu sunt atrași de toalete urât mirositoare, ci de structuri din aluminiu și sticlă”, p. 389.

¹⁷⁶ Vezi, în acest sens, și Călin-Horia Bârleanu, *Hainele ca proiecții*, în *Meridian critic*, *The discourses of clothing* (II), *Annals*, Ștefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2015 (volume 25), Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2015, p. 33-40.

și puse într-o relație de determinare cu bunăstarea grupului, dar și cu o stare de pericol și de morbiditate.

În acest cadru, vom observa că, și în panteonul românesc, pământul este asociat tuturor etapelor vieții după cum spune și proverbul:

„Pământul te naște,
pământul te crește
pământul te mistuiește”¹⁷⁷.

Thanatos își ia tributul în același fel în care pulsivitatea vieții, regăsită și simbolizată prin Eros se hrănește și se alimentează în mod firesc din omenire. Noul individ la care face referire Erich Fromm nu poate trăi ca un simplu obiect, redus la câteva funcții esențiale ale vieții: „Man seeks for drama and excitement; when he cannot get satisfaction on a higher level, he creates for himself the drama of destruction”¹⁷⁸. Iar faptul că media a reușit să speculeze o sete nestinsă a publicului pentru morbiditate ține de același instinct al morții, care se mai poate manifesta nu doar prin nevoia de a vedea suferințele celorlalți, ci și prin agresivitatea cu care omul a fost înzestrat în mod natural și care a reprezentat o formă de adaptare și de supraviețuire.

La fel ca pornirile sexuale, firești, și pornirile violente sunt considerate de majoritatea psihanalistilor, printre care și Freud, ca manifestări importante care trebuie lăsate uneori să se producă. Amintim aici doar violența de limbaj și micile izbucniri benigne prin care asemenea unei supape se eliberează un flux de trăiri care trebuie să se manifeste, după cum crede și Fromm. Psihanalistul și sociologul american a considerat violența și agresivitatea ca pe o trăire care din moment ce există, dar nu se manifestă, prin refulare și

¹⁷⁷ *Proverbe Românești*, Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984, p. 228.

¹⁷⁸ Erich Fromm, *op. cit.*: „omul caută dramatism și emoție; atunci când nu poate găsi satisfacție la un nivel mai înalt, el creează pentru sine însuși drama distrugerii”, p. 29.

presiune moral-religioasă, poate face aproape la fel de mult rău. Pe de o parte omul modern începe să manifeste din ce în ce mai mult ceea ce Fromm a numit „violență malignă”, gratuită și fără scop, iar pe de altă parte, în același timp, individul suferă dintr-o insuficientă descărcare a pornirilor agresive¹⁷⁹. Așadar, cele două pulsiiuni umane, ale vieții și ale morții, prezente și intense sub toate manifestările, provoacă neplăceri psihice prin inhibarea lor, mai ales dacă avem în vedere că unele dintre principalele teze ale psihanalizei freudiene se bazează pe inhibarea sexualității și pe efectele sale nocive.

Ca urmare, se cuvine să amintim și că unul dintre cele mai cunoscute experimente ale psihologiei sociale, conceput și aplicat de Stanley Milgram, în anul 1963, se folosește de aceeași ipoteză a instinctului morții pentru a demonstra, la final, că în procent mare, oamenii sunt capabili de crimă cu cele mai simple sau mai facile justificări. Experimentul este descris pe larg de psihologul ieșean Ștefan Boncu¹⁸⁰, dar și de Erich Fromm. Într-un context de obediență, în care se identifică o ierarhie prin care oamenii sunt plasați pe poziții de putere diferite, sunt posibile acte de cruzime malignă, din care individul sadic sau agresorul, nu poate obține niciun fel de beneficiu direct sau indirect. Concluzia lui Fromm vine în urma unei comparații a violenței simple cu cea ritualic-religioasă: „If the Lord had not told Abraham not to kill his son, Abraham would have done it, like millions of parents who practiced child sacrifice in history”¹⁸¹.

¹⁷⁹ Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Picador, Henry Holt and Company, 1973, p. 42.

¹⁸⁰ Cf. Ștefan Boncu, prelegeri de curs, audiate în cadrul Facultății de Psihologie a Universității „Al. I. Cuza” din Iași, în anul universitar 2007-2008.

¹⁸¹ Erich Fromm, *op. cit.*: „Dacă Dumnezeu nu i-ar fi spus lui Abraham să nu-și omoare fiul, Abraham ar fi făcut-o, așa cum au procedat milioane de părinți care practicau sacrificiul copiilor de-a lungul istoriei”, p. 74.

3. Câteva simboluri în literatură

După cum am încercat să demonstrăm, literatura nu poate fi considerată produsul unei singure cauze. Sau, dacă am ține să invocăm o cauză unică, aceea ar trebui să suporte un mozaic inclus, cum ar fi, de pildă, societatea.

Autorii studiului *Teoria literaturii*, Warren și Wellek, au propus o ipoteză similară, susținută cu argumente extrem de puternice, nu doar de natură socială, ci și psihologică. Pentru ei, literatura nu este determinată, deoarece ea reprezintă „o instituție socială care folosește ca mijloc de exprimare limba, o creație socială”¹⁸². Pentru cei doi cercetători literatura configurează o realitate manifestă care a apărut într-o relație strânsă cu unele instituții sociale, după cum chiar din timpul societății primitive este posibil să avem dificultăți în a „distinge poezia de ritual, de magie, de muncă sau de joacă”¹⁸³. Așadar, funcția socială a literaturii trebuie legată nu doar de principiile compensării sau înlocuirii, dar și de experiența membrilor societății cu „jocul” reprezentat de literatură. Fără îndoială că jocul membrilor unei comunități, la fel ca ritual sau cântecul, va fi practicat de toți membrii, ca o cutumă, pe care înțelegerea nu o condiționează în niciun fel. Diferențele dintre indivizi devin evidente prin practica asumată a ritualului sau, pentru a păstra analogia propusă de cei doi autori, prin lectura și tiparul folosit în abordarea literaturii. Diferențele naturale, preistorice, își găsesc un

¹⁸² René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiniș, cu un studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 132.

¹⁸³ *Ibidem*.

corespondent fidel în faptul că „tinerii sunt influențați de lectură mai direct și mai puternic decât bătrânii, că cititorii fără experiență înțeleg literatura mai naiv, mai degrabă ca o transcriere decât ca o interpretare a vieții, că aceia care au puține cărți le iau mult mai în serios decât aceia care citesc mult, profesional”¹⁸⁴.

Un vis prezent într-un roman al lui Dostoievski ar putea fi interpretat în multe feluri, diferențiate în funcție de cultura și experiența cititorului. Mai mult, informațiile despre biografia scriitorului ar putea favoriza posibilitatea unei interpretări mult mai eficiente în raport cu universul conceput de autor, ceea ce înseamnă că ne vom referi la vise ca la simboluri pentru că scriitorii le folosesc adesea intuitiv în crearea unei lumi autentice în care cititorul să creadă. *Visele* fac, poate, cea mai interesantă parte a literaturii dostoievskiene, așa cum la Luigi Pirandello sau la Arthur Schnitzler visul a reprezentat motorul pentru manifestarea vieții și a morții unora dintre cele mai interesante personaje din literatura universală.

Un alt simbol pe care îl vom avea în vedere este *orașul*, speculat și propus ca simbol atât de scriitorii clasici Pirandello și Dostoievski, cât și de scriitori contemporani, cum ar fi Pynchon sau Llosa, chiar dacă uneori orașul devine, mai ales, o marcă a grupului social din care protagoniștii fac parte, cu sau fără voia lor. La Thomas Pynchon oamenii sunt adevărate alegorii-metafore, ca și animalele, folosiți pentru a sugera uneori dezumanizarea, alteori adevărata natură a indivizilor surprinși în text. Simbolurile folosite de scriitori sunt însoțite deseori și de acțiuni simbolice, menite să evidențieze sau, uneori, să încifreze sensurile propuse de autor.

În acest context, se cuvine să prezentăm și să discutăm și o serie de simboluri prezente în câteva opere de referință pentru literatura universală, începând cu Arthur Schnitzler,

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 142-143.

Cu ochii larg închiși, Thomas Pynchon, V., Mario Vargas Llosa, *Sărbătoarea ȋapului și Orașul și câinii*, William Faulkner, *Neînfrânții*, D. H. Lawrence, *Curcubeul*, F. M. Dostoievski, *Eternul soț*, Mihail Sadoveanu, din opera căruia vom alege unul dintre cele mai intuitive texte de psihopedagogie ale literaturii române, *Domnul Trandafir*, Pirandello, *Henric IV* și Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*.

3.1. Un roman între vis și realitate

Apărută în anul 1926 cu titlul *Nuvela visului*, *Cu ochii larg închiși* a atras dintotdeauna atenția scenariștilor, dar și a psihologilor care au văzut în acest text o serie de intuiții științifice în privința trăirilor oamenilor, dar și în privința dinamicii de cuplu. În urma unei discuții, aparent banale, între doi soți, protagonistul Fridolin este martorul unor mărturisiri ale soției, în care o aventură posibilă cu un tânăr ofițer ar fi putut să le schimbe viața. Interesează aici și veridicitatea confesiunii unei femei frustrate de un soț care o desconsideră, dar și reacția lui Fridolin care, imediat după ce află că a crezut cu tărie într-un concept firav și lipsit de substanță, caută să compenseze sau să devină ceea ce nu a fost niciodată: un ofițer și nu un doctor, care să declanșeze pasiuni la care să aibă puterea să le răspundă după bunul său plac.

Romanul lui Schnitzler se deschide într-o manieră identic dostoievskiană, în care somnul pare să fie una dintre stările guvernante ale acțiunii, omniprezent ca un factor de influență decisiv. Dacă în romanul *Dublul*, Dostoievski decide să-l pună pe protagonistul Goliadkin într-un context ambiguu de somn – stare de veghe, Arthur Schnitzler procedează în manieră similară, ceea ce reprezintă un indiciu important în legătură cu proiectul literar în care scriitorul investește. „Nu bătuse încă ora opt dimineța, când Iakov

Petrovici Goliadkin [...] se trezi dintr-un somn adânc, căscă prelung [...] rămase câteva clipe nemișcat în așternut, ca omul care nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă...”¹⁸⁵, scrie Dostoievski, pregătind cititorul pentru scindarea eului personajului, dar și pentru a sugera că întreaga lume a romanului este una pusă sub semnul unei neîncrederi constante, o pendulare între *a fi* și *a vrea să fie* din care au ieșit, poate, cele mai complexe pagini de literatură ale scriitorului rus. Așadar, vom constata cu oarecare ușurință că și scriitorul austriac Arthur Schnitzler procedează în manieră similară, deși începe cu o poveste pentru copii, „până când micuța citise cu voce tare; însă aproape brusc, ochii i se închiseră. Părinții se priviră zâmbindu-și [...] copila se uită în sus, ca prinsă asupra faptului”¹⁸⁶. Ceea ce pare vis la scriitorul rus sau la cel austriac, capătă valențele unui delir halucinatoriu la scriitorul american Bret Easton Ellis, care duce mai departe această aparență de vis a scriitorilor amintiți. Viziunea din interior a personajului Pat Bateman, ucigaș cu sânge rece aflat într-o adevărată campanie de omucideri prin care să-și potolească pornirile criminale, provoacă cititorul în cele mai neașteptate moduri, prin vertijuri ale planurilor reale sau fantastice, în sensul în care Bateman dacă nu ucide, fantasmează crima și pare să o trăiască acut, ca pe o supraréalitate mai bună, mai satisfăcătoare. Când tânărul yuppie, om de afaceri, se întoarce în apartamentul în care a omorât mai multe persoane și la care are încă în posesie cheia de acces, găsește o scenă cu totul deosebită față de cea la care se aștepta, de un morbid pe care Ellis, în alte momente, îl descrie în detaliu de multe ori. Cadavrele și scrisul cu sânge pe pereți, foliile și ziarele folosite sunt înlocuite de var alb și de agenți de vânzare care au relaxarea

¹⁸⁵ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, *Dublul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 155.

¹⁸⁶ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006, p. 11.

unor oameni care așteaptă clienți. „Toate limitele, presupunând că au existat vreodată, par brusc detașabile, au fost îndepărtate, și sentimentul că alții îmi modelează mie soarta e clar că n-o să mă părăsească...”¹⁸⁷, sugerează procesele protagonistului care deodată pare conștient, pentru câteva clipe, de sinele creat, în chip postmodern, de un scriitor care îl folosește ca pe un obiect pentru a simboliza alienarea unei categorii sociale, de succes, inteligentă și educată, dar complet nebună în raport cu toate convențiile sociale.

Cu ochii larg închiși atrage atenția prin seria de simboluri, dincolo de sugestiile onirice folosite de scriitor, care construiește de fapt deschiderea romanului. Un bal sau un carnaval la care cei doi soți au participat și unde au flirtat pasager cu diferite persoane reprezintă doar pretextul pentru a dezvolta într-o anumită direcție firul evenimentelor.

Carnavalul și *masca* au aici valențe de simboluri care cer un minim demers hermeneutic pentru a ne apropia doar de intențiile lui Schnitzler. Albertine și Fridolin sunt surprinși după balul mascat grăbindu-se spre casă prin noaptea rece de iarnă și cufundându-se „unul în brațele celuilalt în niște clipe fericite de dragoste arzătoare, cum nu mai trăiseră de mult la o astfel de intensitate. O dimineată cenușie îi trezi mult prea devreme”¹⁸⁸. Finalul zilei, spre care textul pare să grăbească, îi surprinde pe cei doi soți din nou, metamorfozați în „făpturile fantomatice de la balul mascat [...] iar acele întâmplări neînsemnate fură deodată înconjurare ispititor și dureros de haloul înșelător al unor posibilități pierdute”¹⁸⁹. Istoricul literar Michael Ferber pune simbolul măștilor în relație cu *teatrul*, pe care îl și consideră un simbol literar. Autorul american se folosește de o serie de nume ale literaturii universale pentru a susține ideea cunoscută deja,

¹⁸⁷ Bret Easton Ellis, *American psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 477-478.

¹⁸⁸ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 13.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

că lumea ar fi o scenă, iar „imaginea unei marionete sau a unui actor implică faptul că oamenii sunt sub controlul păpușarilor sau a autorilor dramatici, adică a zeilor sau al lui Dumnezeu, sau al sorții”¹⁹⁰. Sigur că o asemenea idee a părut fertilă pentru o serie întreagă de scriitori care au simțit că între om, caracter plăsmuit, realitate și imaginar, sau vis, există o relație directă, de determinare.

Masca este analizată, cum era de așteptat, și de Ivan Evseev în *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, dintr-o perspectivă antropologică, pe care o preia și Mihai Coman în cercetările sale. Pentru Evseev, *masca* trebuie pusă în legătură cu popoarele primitive, care au reprezentat kilometrul zero al tuturor manifestărilor culturale. Simbolul poate fi lesne comparat cu o entitate care trebuie să suporte cele două pulsuni despre care am vorbit deja. Așa cum în individ există cele două instincte, din perspectiva psihanalizei, spre viață, respectiv, spre moarte, prin mască se evocă strămoșii sau animalul totemic, cu rol de divinitate, care poate provoca și groază în anumite circumstanțe. Adorație și agresivitate, așadar, cu atât mai mult cu cât masca deține „o putere magică împotriva răului, dar produce groază celor din jur, impunându-le voința purtătorului ei. Acesta e pătruns de forța ei, este scos din timpul și spațiul profan, nu mai poartă amprenta «eului» individual și schimbător”¹⁹¹.

Scriitorul vienez se folosește de simbol exact în maniera pe care o sugerează Evseev, iar masca devine, alături de vis, un adevărat trăgaci declanșator al adevăratelor porniri umane, necosmetizate de orice ar însemna Supra-Eul cu toate instanțele sale social-morale. Dacă luăm în considerare gradul extrem de ridicat în care masca este utilizată de români în preajma sărbătorilor de iarnă, sau în general de

¹⁹⁰ Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Ediția a II-a, Traducere din engleză de Florin Sicoie, București, Editura Cartier, 2011, p. 268.

¹⁹¹ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 351.

mai toate popoarele la manifestările de tip carnaval sau cu specificul ritualurilor de trecere, atunci simbolul își arată cu adevărat influența asupra individului sau a grupului. Toate manifestările violente, indiferent de tipul de violență ales pentru exprimare, au o anumită capacitate de a defula, de a exprima, despre care Fromm susținea că reprezintă mai degrabă o terapie, decât o ofensă socială. Atâta timp cât violența care se manifestă la adăpostul măștii, din spatele căreia nu se poate recunoaște identitatea purtătorului, nu atinge cu adevărat libertatea celorlalți și dreptul lor la viață, efectul ritualic este de eliberare. Un efect, în principiu vorbind, pentru că despre atingerea libertății sau a integrității fizice ar trebui să vorbească tinerii implicați anual (din perspectiva trecutului, din păcate) în bătaia ritualică din comuna ieșeană Ruginoasa, cu desfășurare în proximitatea anului nou. La adăpostul unor măști confecționate pentru a proteja capul și umerii, tinerii se lovesc cu băte lungi până când una din cele două cete face pasul înapoi¹⁹². Fără îndoială că o asemenea manifestare, deschisă tuturor bărbaților din localitate, facilitează descărcarea unor resentimente acumulate, inevitabil, timp de un an, specifice, la modul general, tuturor comunităților.

Prin urmare, Ivan Evseev vede și această nevoie a omului de a se ascunde în spatele măștii la momentele de sărbătoare pentru a face tot ce îi este interzis pe durata anului. Doar un exercițiu de imaginație poate ajuta cititorii să-și imagineze ce simte un individ integrat în *Malanca* sau *Nunța Urâților* din Bucovina. Ascunși de măști colorate, în haine care nu ar putea aminti cu nimic de viața diurnă sau de identitatea celor care strigă și dansează, oamenii sunt liberi, în spațiul limitat al ritului, să joace pașii specifici și să strige, cât pot de tare, versurile obișnuite ale acestei manifestări. Concursul bărbaților care se întrec parcă în gesturi și strigăte creează o

¹⁹² Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, p. 200-201.

atmosferă electrizantă, energică, menită să scoată oamenii din posibila lor stare de pasivitate în preajma sărbătorii. Între măști și contexte sociale există, evident, o legătură ombilicală, după cum consideră și Simona Antofi când spune, cu referire la personajele lui Caragiale că „masca gestionează atât manifestările personajelor-marionetă, relațiile interumane, bazate pe repetate trădări, cât și decorul, alcătuit din simulacre ale realității...”¹⁹³.

Astfel, vom constata că masca este, sub condeiul și în interpretarea unor scriitori, o prelungire, de la om spre mediul în care trăiește. „Omul sfințește locul” capătă, prin introducerea noțiunii de contagiune, un cu totul alt sens, în care trăsături sau caracteristici ale omului se transmit și rămân în locul prin care a trecut sau în care locuiește. Pentru Caragiale, trăsăturile și viciile indivizilor-mărci, afectează inclusiv spațiul. Ca și cum se transmit slăbiciunile morale prin simplul contact fizic, gândire specifică registrului magic în care contactul cu un element tabu sau sfânt facilitează transferul proprietăților spre, sau dinspre, obiectul atins.

Pentru a descoperi o parte cât mai însemnată din simbolul măștii trebuie să facem apel și la antropologia culturală. După cum am mai amintit, Mihai Coman discută pe larg despre folosirea măștilor în cadrul ritualurilor diferite, iar scena sugerată în textul lui Schnitzler, ca și în cele în care măștile vor fi iarăși folosite de protagoniști, propune simbolul ca pe o marcă importantă a lumii imaginate de scriitor. Pentru Coman masca poate fi sugerată și echivalată oarecum, de pictarea feței sau a trupului¹⁹⁴, ceea ce amintește de toate societățile cu trăsături primitive în care tatuarea corpului sau a feței era obligatorie. Trecerea spre un anumit statut social, spre o stare diferită, în interpretarea naivă, superstițioasă a indivizilor, trebuia asociată de semne

¹⁹³ Simona Antofi, *Personaje feminine caragialiene între caruselul măștilor comice și autoritatea discursului critic*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 10.

¹⁹⁴ Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, p. 162.

care nu se pot șterge, pentru că schimbarea, prin pictarea sau gravarea ei pe chip, este definitivă. Așadar, se poate vorbi și despre o anumită libertate pe care masca o aduce purtătorului, libertatea de a acționa în cadrul carnavalului fără opreliști și printr-o folosire necenzurată a limbajului și a umorului¹⁹⁵. Iar dacă avem în vedere felul în care masca oferă libertate de expresie și poate compensa inactivitatea sau statutul social al omului, putem afirma că între simbolul măștii și vis există mai multe asemănări. Și asta pentru că visul are o capacitate compensatorie importantă, prin care, de multe ori, se împlinesc unele dorințe, conștiente sau nu. Efectul de libertate, adus individului de mască poate fi lesne comparat cu libertatea subconștientului, suveran și deosebit de original în vis.

Pentru Schnitzler, carnavalul reprezintă nu doar un pretext, cât și un alt simbol prin care protagoniștii romanului încep să-și redescopere unele sentimente sau/ și pasiuni. Starea de vis, ca o metaforă sau ca o mască a libertății, face parte din lumea imaginată de scriitorul vienez, iar prin confuzia planurilor real – imaginar – vis se sugerează și se construiește constant acțiunea. Astfel, construcțiile, precum: „...chiar de-ar fi fost numai în vis”¹⁹⁶ sau „...nici nu se miră când, ca din vis, ea pronunță numele...”¹⁹⁷, reprezintă doar câteva exemple în care oniricul compensează și completează realitatea manifestă a eroilor.

Prin urmare, observăm că, în literatură, construcția stilistică poate căpăta caracteristicile simbolului și, de obicei, acțiunile neobișnuite sau ieșite din comun, prin care personajele prind viață și identitate, încifrează sensuri pe care scriitorul le-a urmărit voit sau nu. De exemplu, în *Cu ochii larg închiși*, text care folosește visul ca pe o cheie prin care dă tonul tuturor scenelor de dinamică a personajelor,

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 232.

¹⁹⁶ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 14.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 18.

Fridolin, în exercițiul meseriei sale de doctor, în vizită la un pacient, are de-a face cu fiica bătrânului, o femeie care încearcă să disimuleze iubirea pentru protagonist: „...curând va apărea domnul dr Roediger, «logodnicul meu», adăugă ea și îl *privi pe Fridolin pe frunte, nu în ochi*”¹⁹⁸ (s.n.). Faptul că Marianne este, de fapt, îndrăgostită de Fridolin, pentru a-și arăta sentimentele într-un mod exploziv în cele din urmă, ar trebui să facă din acțiunea simbolică de „a privi pe frunte” mai mult decât o evitare stingheră a contactului direct cu ochii iubitului inaccesibil. *Enciclopedia* lui Evseev vede simbolizate prin *frunte* gândirea, demnitatea sau geniul, „locul concentrării maxime a energiei psihice”¹⁹⁹, așa încât ceea ce pare evitare sau jenă, devine de fapt, dorință acută de a transmite ceva, de a provoca o reacție doveditoare de trăiri împărtășite, în acest caz, de gelozie sau de mâhnire.

Arthur Schnitzler se folosește în această scenă, nu doar de aparent neimportanta privire aruncată spre frunte, ci și de un tablou, pe care Fridolin îl analizează în două momente diferite. Înainte să devină conștient de sentimentele tinerei Marianne și imediat după ce femeia îl imploră să-i accepte dragostea necondiționată: „Reprezenta un ofițer care alerga în josul unui deal. Tatăl se făcuse mereu că nici nu vede tabloul. Dar era o pictură bună. Fratele ar fi putut să ajungă departe cu pictatul...”²⁰⁰, scrie Schnitzler și, după dovada clară a sentimentelor femeii, „...privirea sa căzu pe portretul ofițerului în uniformă albă care alerga în josul dealului cu sabia ridicată, în calea unui dușman nevăzut. Era pus într-o veche ramă îngustă aurie și nu arăta cu nimic mai bine decât o modestă oleografie”²⁰¹.

Am putea prelua o seamă din propunerile psihanalizei cu referire la simbolurile falice, masculine, în reprezentarea bărbatului arhetip, ofițer. La fel, psihanaliza ar fi prima care

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 24.

¹⁹⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 217.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 25.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 28.

să analizeze tema tabloului, cu ofițerul care a scos sabia și se pregătește, în josul unui deal, de un atac. Am putea spune chiar că scriitorul vienez se folosește de așa numitele vise tipice, descrise de Freud, pentru a fi sigur că sugestiile sale privind compulsiile nu vor trece neidentificate, ceea ce, desigur, lasă după lectură o urmă de gratuitate. Iată ce scrie Sigmund Freud în *Prelegerile* sale: „*Sergentul avea cască, guler tare și manta; el avea o barbă castanie [...]. În fața bisericii era un drum care ducea la munte. Pe ambele părți ale acestui drum crescuseră iarba și mărăcinișul, care devenea din ce în ce mai des și care spre vârful muntelui devenea o adevărată pădure*”²⁰². Psihanaliza a găsit în sexualitate și în instinctul vieții, despre care am vorbit deja, o paletă mai mult decât generoasă din care psihicul își trage seva și prin care își manifestă marea parte a energiilor. Pentru Freud și psihanaliza clasică, peisajele naturale, munții sau pădurile, au reprezentat simboluri clare ale feminității, în timp ce masculinitatea este sugerată prin mai toate obiectele ascuțite sau mai mult lungi decât late. Prin urmare, teoria clasică a viselor pare transpusă în literatură și de Arthur Schnitzler. A observa un tablou și a-l interpreta în două feluri, diferite, pe o scară a valorilor estetice, reprezintă o acțiune simbolică cu care scriitorul lucrează pentru a încerca să surprindă cât mai fidel o pendulare sau o nestatornicie specific umană. Judecata sau aprecierea unei opere de artă cere procese cognitive și o oarecare experiență într-un asemenea domeniu din partea oricărui individ. Plăcerea, înainte de manifestarea dovezii de iubire, și critica, după, reprezintă modul cel mai potrivit pentru a arăta rezezițiunea cu care nu doar păreri omului se pot schimba.

Perspectiva *din interior* este una cu care scriitorul încearcă să-i obișnuiască pe cititori, chiar și pe cei neavizați

²⁰² Sigmund Freud, *Opere*, vol. X, *Introducere în psihanaliză*, Traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, București, Editura Trei, 2004, p. 189.

sau nefamiliarizați cu teoriile psihanalitice. *Sublimarea* ar putea fi cheia potrivită pentru interpretarea atitudinii diferite a lui Fridolin în fața tabloului. Procesul se referă la reorientarea energiilor instinctuale spre un scop superior din punct de vedere social. Sublimarea, conform *Dicționarului de psihologie*, „joacă un rol extrem de important în adaptarea individului la mediul său, permițându-i o ajustare socială care nu dăunează dezvoltării personale”²⁰³.

Până să devină obiectul concret al adorației și al dorinței tinerei, Fridolin își îndreaptă atenția spre pictură, în sens pozitiv, deschis și favorabil, iar momentul în care este ținta declarațiilor deschise de dragoste, felul în care judecă opera de artă respectivă devine critic, închis, ca și cum conștientizarea că este deja ceea ce și-a dorit sau și-ar dori să fie devine suficientă și epuizează orice răspuns favorabil celorlalți, prin satisfacerea instinctului vieții.

C. I. Gulian, în analiza sa asupra lumii primitive, considera că o mască sau un tablou „nu pot fi interpretate ca opere *izolate*...”²⁰⁴, tocmai pentru că un asemenea simbol nu poate exista în sine, pur și simplu, ci presupune existența altor simboluri, reale sau posibile.

Visul și îndepărtarea, care ar fi de interpretat în mod convențional ca fiind reale, sunt simbolizate în text și prin diferitele stări pe care Fridolin le încearcă. Astfel, vecine cu onirismul sunt stările temporare de confuzie, în care se sugerează că nimic din ceea ce este sau pare real nu trebuie investit complet cu credință. Ca urmare, „oamenii rămași acolo sus, cei vii ca și cel mort, i se păreau în aceeași măsură fantomatic de ireali. El însuși se simțea ca scăpat [... și] nutri o lipsă ciudată de chef de a se duce acasă”²⁰⁵, scrie Schnitzler.

În altă parte, pus în fața unor femei îmbietoare, de

²⁰³ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 303.

²⁰⁴ C. I. Gulian, *Lumea culturii primitive*, București, Editura Albatros, 1983, p. 115.

²⁰⁵ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 30.

moravuri ușoare, simte cum „toți se depărtaseră complet înspre lumea fantomelor. Iar această senzație, deși îl făcea să se înfioare puțin, avea totodată ceva liniștitor, care părea să-l elibereze de orice responsabilitate...”²⁰⁶. De câte ori apare senzația de confuzie, eroul lui Schnitzler experimentează trăiri concrete, departe de orice sentiment de neînțelegere. Tocmai asemenea detalii subliniază și oferă semnificația „fantomaticului”, stare de libertate morală, neîngrădită social de nicio formă specifică societății.

Așa cum Dostoievski pregătește apariția *dublului*, prin diferite stări conflictuale încercate de Goliadkin, stări care culminează cu disocierea eului, torturat de ceea ce vrea să fie și ceea ce este, pentru ceilalți și pentru sine, scriitorul vienez surprinde stările lui Fridolin, prin care acesta se apropie de idealul său de om. Cu toate că „voința de putere” atât de clar exprimată în *Crimă și pedeapsă* este egalată doar de monumentalul eșec al lui Raskolnikov de a fi un om de format mare, independent de morala care limitează grupul, regăsim și aici principiul după care omul, tot un bărbat, își dorește o condiție diferită de cea pe care o are. Fridolin simte cum se distanțează „tot mai mult de perimetrul obișnuit al existenței sale înspre o altă lume, străină, îndepărtată”²⁰⁷.

Unul din vechile și completele tratate despre vis din țara noastră propune o viziune amplă asupra fenomenului, chiar dacă putem observa în concluziile formulate, rezervat și forțat, cum umbra partidului unic, la vremea aceea, interzicea manifestările culturale libere. Mitul visului, atât de necesar pentru romantici, simboțiști sau suprar realiști, era considerat dăunător, „întrucât se poate ajunge [...], la divinizarea inconștientului, la renegarea vieții reale, la dizolvarea și la pierderea totală a personalității umane”²⁰⁸. A

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 34.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁸ *Visul. Probleme de fiziologie, psihologie și patologie*, Sub redacția Liviu Popoviciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 171.

considera dăunător sau periculos tocmai ceea ce a făcut pagini strălucite de literatură universală arată nu doar o gândire obtuză, ci și unidimensională.

Pe de altă parte, psihianalistul francez Jean-Bertrand Pontalis publica în 1990 o carte, *Atracția visului*, tradusă câțiva ani mai târziu și în România. Lumea simbolurilor, investită, până la urmă, cu realitate, așa cum investește un copil în jocul său, este repusă în drepturi când cercetătorul francez decretează – „visul este un laborator”²⁰⁹. Laboratorul său amestecă fragmente din cele mai diverse și mai nebanuite, amintiri, speranțe, dorințe și temeri. Amestecul este în realitate atât de bine realizat încât ceea ce se amestecă devine o masă, uneori omogenă, alteori ciudată, colțuroasă și nefirească, din care nu putem distinge decât cu mari dificultăți urmele realității conștiente, din starea de veghe.

Literatura simbolică a lui Arthur Schnitzler propune, conform doctrinelor clasice ale psihianalizei, simboluri puternic încărcate de semnificații care sugerează la rândul-le o întreagă lume interioară, cu cele mai intime procese cognitive. Astfel, în economia simbolică a romanului, apariția unui vechi coleg al lui Fridolin, pianist, nu este întâmplătoare, cum nimic nu pare să fie la voia hazardului creator în acest text. Nota de subsol care însoțește numele colegului lui Fridolin este suficientă, prin traducerea sa: „Văzu atunci îndreptați spre el doi ochi de la o masă de vizavi. Era posibil? Nachtigall...?”²¹⁰. În traducere, Nachtigall este nume propriu, după cum explică traducătorul, dar mai înseamnă și privighetoare²¹¹.

C. Vlad a discutat pe larg despre simbolul încifrat în pasăre, folosindu-se de basmul german care a influențat și opera lui Eminescu. De cele mai multe ori, interpretarea oferită, cum era de așteptat, orbitează în jurul sexualității

²⁰⁹ J.-B. Pontalis, *Atracția visului. Dincolo de psihianaliză*, Traducere de Monica Pârvu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 122.

²¹⁰ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 39.

²¹¹ *Ibidem*, p. 39.

masculine, ceea ce pare să fie și propunerea lui Schnitzler. Ivan Evseev vede în *pasăre* un „simbol arhetipal al elevației, al năzuinței de ridicare spre valorile absolute...”²¹², asta în condițiile în care Nachtigall (privighetoarea) era cunoscut între foștii colegi mai ales pentru faptul, prezentat în detaliu de scriitor, că abandonase facultatea de medicină. Ce năzuințe ar fi putut avea așadar fostul coleg al lui Fridolin, susținut adesea în tinerețe de colegii săi care începuseră deja să practice medicina, cântând la diferite evenimente și provocând scandaluri prin atitudinea lui dezinhibată? Evident, transpunerea semnificațiilor simbolului în structura personajului Nachtigall nu pare să se potrivească, dar simpla lectură a romanului arată că fostul coleg medicinist, ratat în cariera aleasă, și-a găsit împlinirea și o formă de libertate, incomparabil superioară celei a lui Fridolin și a celorlalți. Schnitzler nu prezintă doar atitudinea bătaioasă a colegului cu nume de pasăre, ci și împlinirea sa sentimentală.

De pildă, fiind obraznic cu tinerele fete în timp ce trebuia să cânte într-un cadru solemn, organizat de una dintre figurile foarte importante ale orașului, încercările gazdei de a-l pune la punct întâlnesc atitudini paradoxale care denotă, simplu, libertate: „Directorul de bancă îl puse violent la punct. Nachtigall, plin de o voioșie ferică, se ridică și îl îmbrățișă pe director”²¹³. Cuvintele de ocară declanșează și reacții violente, Nachtigall replicând cu o palmă puternică, care pune sfârșit nu doar petrecerii, ci și tuturor contractelor bănoase din localitate.

Libertatea fostului coleg de facultate are de-a face, prin urmare, cu felul în care acesta se exprimă și vrea să trăiască, în general. O poezie a lui Goethe pare să încadreze perfect limitele personajului conceput de scriitorul vienez, cu atât mai mult cu cât artistul este descris ca un trubadur care a

²¹² Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 445.

²¹³ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 42.

cântat prin toată Europa:

„Azi de nimic nu mă mai leg,
Așa-i!
Și-al meu este pământu-ntreg;
Așa-i!
Pe isprăvite-s chef și cânt,
Beți dar paharul până-n fund.
Să vină-un ultim rând!”²¹⁴.

Simbolurile din literatură se hrănesc cu sens în mod continuu, textul fiind principala sursă de alimentare. Ar fi un demers inutil orice încercare hermeneutică înainte ca lectura integrală să se fi încheiat. Cu toate că un simbol apare, iar cititorul are la dispoziție câteva pagini generoase în care să se obișnuiască sau în care să-l interiorizeze, lectura textului aduce de cele mai multe ori, în mod constant, indicii în legătură cu semnificația sa. Noul personaj, Nachtigall, se deschide treptat interpretării, dar sensul numelui său devine mai clar în momentul în care îi mărturisește lui Fridolin că după miezul nopții are un contract care îi cere să cânte, ca de obicei, legat la ochi, într-un cadru exclusivist, secret, *un bal*. Din acest moment, ca o nadă imposibil de refuzat sau de ocolit, balul devine cel mai important lucru din viața doctorului Fridolin, cu atât mai mult cu cât află că în cadrul lui toată lumea poartă mască și cele mai frumoase femei umblă dezbrăcate sau acoperite sumar.

Doina Ruști vede în pasăre un „simbol al trecerii”²¹⁵, ceea ce pare să se și întâmple între cei doi colegi de facultate. Cel aparent ratat, liber, îl ajută pe cel care a reușit, inhibat, frustrat, să intre într-un cerc care are mai multe în comun cu un vis, decât cu orice realitate.

²¹⁴ Goethe, Johan Wolfgang von, *Poezii*, În românește de Maria Banuș, București, Editura Tineretului, 1957, p. 57.

²¹⁵ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 311.

Trebuie să amintim aici și *Dicționarul de mitologie slavă* al lui Ilie Danilov, care, dincolo de valențele de tranziție, vede în pasăre și semnificații valorizate negativ. Cu cât este mai frumos cântecul unei păsări cu atât mai mare trebuie să fie atenția celui care o poate asculta, aproape de principiul natural al culorilor aprinse care denotă pericol sau toxicitate mortală. Unele păsări și cântecul lor pot omorî pe muritorul de rând „dacă acesta are ghinionul s-o asculte. Are obiceiul să răpească toți copiii care îi plac, dar care nu sunt supra-vegheați...”²¹⁶.

Ar fi poate o supralicitare a textului și a simbolului dacă am trimite și la studiul lui Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri*. În subconștientul colectiv, tradițional, privighetoea este recunoscută și admirată nu doar pentru cântecul ei, ci și pentru că-și „face cuibul gios și face pui și îi pare bine”²¹⁷, fiind permanent expus pericolelor. Reacția cântărețului, când își descrie propria familie lui Fridolin, este cumva similară analizei lui Victor Simion: „...trăia femeia lui cu patru copii; și răsese cu veselie... (s.n.)”²¹⁸.

Și Ivan Evseev se ocupă în particular de simbolul privighetorii. Cercetătorul observă „apariția accidentală și nesemnificativă a privighetorii în lirica populară de dragoste”²¹⁹, ceea ce pentru economia instinctului vieții reprezintă un aport decisiv, care demonstrează, încă o dată, că Arthur Schnitzler a fost un scriitor care s-a folosit cu bună știință de simboluri pentru a construi sub forma unei povești, o metaforă a reflexelor și pulsionilor psihicului.

Nu trebuie să pierdem din vedere nici sugestia pe care scriitorul vienez o face și la care ne-am referit deja critic, prin comparația cu Bret Easton Ellis. Pe principiul „cea mai simplă explicație este și cea mai bună”, dacă toate scenele

²¹⁶ Ilie Danilov, *Dicționar de mitologie slavă*, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 182.

²¹⁷ Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 61.

²¹⁸ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 43.

²¹⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 504.

morbide de crimă, sau dacă toate orgiile cu oameni ascunși sub măști par puțin probabile pentru orice realitate construită de un scriitor care reușește să conceapă lumi veritabile, atunci poate că ele nici nu sunt menite realității textului. Tocmai aici reușește Ellis, dar și Schnitzler, să folosească un *macaz-dublu*, care să permită lectorului să meargă în același timp pe două direcții de receptare și de interpretare fără să greșescă! Astfel, exact înainte de a-l întâlni de Nachtigall, Fridolin este pus într-un context mai mult decât propice somnului, visului sau reveriei: „Între timp se făcuse mai *cald*. Vântul *călduț* aduse în uliță un iz de poieni umede și de îndepărtată primăvară montană. Și acum încotro? se întrebă Fridolin, ca și cum nu ar fi fost de la sine *înțeles să se ducă în sfârșit acasă și să se culce*. Dar *nu se putea hotărî să facă asta* (s.n.)”²²⁰. *Nehotărârea*²²¹ pare să fie o trăsătură importantă a eroilor literaturii universale care sunt puși în slujba celor mai dificile teme: sexualitate, moralitate, libertate sau identitate.

Balul, carnavalul și bacșișul reprezintă simboluri care urmăresc crearea aceleiași stări, specifice celor trei: de exces permis. Scriitorul nu este foarte subtil când vrea să se asigure că plata consumației este doar o altă manifestare care completează registrul unei libertăți în curs de dobândire. Grăbit să-l urmeze pe vechiul său coleg, Fridolin aruncă pe masă „un bacșiș prea gras, așa cum i se părea că se potrivește în stilul acestei nopți...”²²². Toate aceste excese sugerate de scriitor reprezintă, pentru Fridolin, o sublimare a adevăratelor dorințe. Dorința de exces, pe care nu îl poate dobândi, a fost declanșată de mărturisirea soției, ca și cum dorința ei de a fi iubită de un alt bărbat reprezintă un derapaj

²²⁰ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 38.

²²¹ Un alt „nehotărât” patologic este și Goliadkin din romanul *Dubul*, scris de F. M. Dostoievski, care se zbate între cele mai simple decizii sau situații de dinamică socială. Motiv pentru care, probabil, se sugerează, atât de neobișnuit pentru acea vreme, scindarea eului.

²²² Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 48.

care deja s-a întâmplat și care trebuie compensat de Fridolin, frustrat că nu poate obține sau nu are curajul să meargă până în punctul în care ar putea obține satisfacție.

Având în vedere cele relatate mai sus, vom observa cum ceea ce urmărește Schnitzler devine mai clar prin simbolul măștilor atunci când eroul aventurier îl întâlnește de domnul Gibiser. Pentru a putea avea acces la balul despre care i-a povestit Nachtigall trebuie să închirieze o serie de obiecte vestimentare care să-i ascundă trăsăturile, între care, desigur, o mască. Fridolin este martorul unei scene bizare, în mod normal, dar perfect armonizată cu romanul, în care fata comerciantului este surprinsă într-o ipostază tandă, alături de doi bărbați din societatea înaltă a orașului, cu toții deghizați și îmbrăcați ca pentru un joc. Cu atât mai mare este surpriza eroului nostru când află, chiar din gurile magistraților stupefiați că au fost descoperiți, că, de fapt, nu au făcut decât să răspundă unei invitații inițiate de copilă. Ca și cum substratul care animă toate acțiunile își are originea în subconștient și în vis, fata se refugiază în brațele lui Fridolin care se lasă sedus pe loc: „ar fi preferat să mai fi putut rămâne acolo sau să o fi luat pe micuță oriunde cu el, oricare ar fi fost consecințele. Ea îl privi ademenitor și copilărește, ca fermecată”²²³.

Este lesne de identificat aici o altă folosire potrivită a principiului *salvarea iubitei*, descris pe larg de Freud, alături de celelalte tipuri de *alegere a obiectului* la bărbat²²⁴. Erosul sau pulsiunea vieții, de această dată sub formă patologică, dependentă și provocatoare de anxietăți și nu sub forma în care Eliade îl vedea ca ritual, detașat, regenerativ de viață, reprezintă rezervorul de bază prin care viața sau visul delirant al eroilor își continuă mersul.

Și simbolul, sau motivul, *dublului* este unul dintre cele

²²³ *Ibidem*, p. 50.

²²⁴ Sigmund Freud, *Opere*, vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 2001, p. 168.

mai fertile terenuri tematice pentru literatură, după cum am mai arătat deja. Nu doar Dostoievski l-a folosit, ci și alți scriitori din categoria celor care au făcut istorie în literatura universală. Structura literară folosită, ca tipar sau matriță, este, de cele mai multe ori, similară, în sensul în care eroul experimentează stări îndelungate de nemulțumire și de frustrare cu propria viață și poziție socială, suferind din cauza ironiilor, veritabile sau imaginate, și alunecă spre dorința, întâi nemărturisită, apoi declarată răspicat pentru sine, de a fi altfel sau altcineva. Reacția indivizilor în fața dublului personal este, în primă fază, una de stupefacție și de șoc, apoi de ură generatoare de o dorință arzătoare de a se răzbuna față de o apariție ciudată, neremarcată de nimeni altcineva. Pentru Fridolin, prima încercare a unei măști, ghidat de domnul Gibiser și secondat de tânăra fată, amintește de reacția clasică în prezența dublului: „Masca pe care i-o dădea acum negustorul și pe care o probă imediat avea un miros de parfum ciudat, oarecum respingător”²²⁵. Trebuie remarcate aici și apropierea cu oximoronul eminescian, „dureros de dulce”. Parfumul care aduce conotații delicate, plăcute, îi provoacă o reacție de rezistență celui care încearcă pentru prima oară o mască. Însăși simplitatea scenei, de a proba sau purta ceva ce a mai fost purtat deja de atâtea alte ori, lipit de față, deci într-un spațiu de intimitate care acoperă și definește prin simplificarea sau hiperbolizarea trăsăturilor, sugerează o determinare de a face toți pașii necesari spre un tip uman ideal. Crima lui Raskolnikov, în încercarea eroului dostoievskian de a-și depăși condiția printr-o acțiune impusă, de a sparge un baraj de inhibiții și de concepte morale valabile pentru majoritatea, își găsește aici un corespondent în încercarea lui Fridolin de a îmbrăca și de a purta o manta și o mască. Gesturi cu valoare simbolică, al căror destin tragic este foarte bine surprins și de Otto Rank în analiza personajului Don

²²⁵ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 51.

Juan. Acesta a murit nu prin excesele sale amoroase sau morale, ci „pentru că și-a supraestimat propria valoare de individ liber ce nu respectă conveniențele...”²²⁶.

Fridolin părăsește magazinul și pe domnul Gibiser doar după ce asistă la o altă scenă care poartă aceeași marcă a visului, cu atât mai mult cu cât este prezentată dinamic, ca o secvență rapidă. Magistratii descoperiți de Gibiser cu fiica sa și amenințați cu poliția și măsuri din cele mai dure sunt înlocuiți cu „doi tineri domni zvelți, în frac și cu cravată albă, doar că amândoi mai aveau încă măștile roșii pe față”²²⁷.

Pentru a sugera că acțiunea eroilor literari este în plan subconștient, scriitorii se folosesc de metafore care exprimă, fără îndoială, instanța psihică încărcată de traume. De pildă, la Dostoievski, Goliadkin, aflat la un bal, nu găsește curajul să se alăture companiei și „se află pe un drum nu tocmai drept; [...] în vestibulul scării de serviciu [...], stă ascuns într-un colțisor nu prea cald, dar mai întunecos, ferit de un dulap imens și de niște draperii vechi...”²²⁸. Că scriitorii se folosesc de simboluri conștient sau nu reprezintă o miză la care doar în urma multor speculații s-ar putea răspunde și niciodată cu pretenția unei formulări exhaustive. Pentru Schnitzler, metafora subconștientului se folosește tot de colțuri sau umbre, pentru că Fridolin, în drum pentru a intra, neinvitat, și cumva abuziv, la balul despre care i-a povestit Nachtigall, o luă „pe sub un viaduct spre periferie și după aceea mai departe prin străduțe lăturalnice prost luminate și pustii”²²⁹.

În primul rând se cuvine să subliniem că ascunderea lui Goliadkin își găsește corespondent în masca folosită de Fridolin. Nu poate fi întâmplătoare nici folosirea *balului* ca

²²⁶ Otto Rank, *Dublul, Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997, p. 162.

²²⁷ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 52.

²²⁸ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, *Dublul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 183.

²²⁹ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 53-54.

pe un mijloc de surprindere a reacțiilor protagoniștilor, poate pentru că *balul* reprezintă o bună metaforă pentru societate sau pentru grupul social din care personajul ar vrea să facă parte. Principiul ar fi: „spune-mi la ce bal vrei să mergi ca să-ți spun cine ești sau cine ți-ai dori să fii”. În al doilea rând, tocmai nevoia celor doi bărbați, niciodată comparați până acum, în general sau folosindu-se lornionul unei hermeneutici, de a intra, de a face parte dintr-un bal la care se simt atrași prin instinctul vieții, prin Eros, arată clar că atât *balul*, cât și *străzile întunecate și sinuoase* sunt mijloace simple de a construi sensuri complexe. A intra cu forța, sau prin folosirea unor tertipuri în cazul ambelor texte, sugerează frustrarea bărbaților, de a nu face parte din grupul invitat la bal, ceea ce este până la urmă oglinda structurii psihice a scriitorului care folosește o asemenea imagine.

Suntem deja pe teritoriul fantasmelor, despre care Freud spunea, pe bună dreptate, că „oamenii fericiți nu se dedau niciodată acestei activități, ci doar cei nesatisfăcuți”²³⁰. În urma investigațiilor și a lucrului cu pacienții săi, psihanalistul a identificat un tipar mental conform căruia fantasmele, cunoscute și ca *vise diurne* pot fi clasificate în două tipuri de bază: „sunt fie dorințe ambițioase, care servesc la exaltarea personalității, fie dorințe erotice”²³¹. Astfel, dacă despre Dostoievski se știe deja multe dintre detaliile biografiei și despre dezamăgirile resimțite de scriitor în urma criticilor care au făcut dovada că nu au înțeles unele dintre textele sale, despre Schnitzler informațiile sunt mai puține. Totuși, destinul și viața personajelor masculine din *Cu ochii larg închiși* par să fie înrădăcinate în viața scriitorului, fiu de medic cu o poziție socială și economică foarte bună. Tânărul Arthur Schnitzler abandonează medicina, dezamăgind familia și atrăgând asupra sa

²³⁰ Sigmund Freud, *Opere*, vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 91.

²³¹ *Ibidem*, p. 92.

dezaprobarea și aversiunea grupului restrâns. Dumitru Hîncu, unul dintre puținii traducători ai textelor sale, trimite la câteva cuvinte scrise de Schnitzler cu referire la libertatea atât de discutată în general, dar prezentă și în romanele sau piesele sale de teatru. „Voința de putere” pare să fie cheia în care concepe tânărul scriitor activitatea literară, respingând prezența oricărei puteri superioare care ar putea, din motive ascunse, să ghideze destinele oamenilor: „cred că există «unii» care știu despre ei, chiar dacă își închipuie că bănuiesc doar, și care își hotărăsc prin liber arbitru destinul, chiar dacă socotesc că au fost împinși numai de hazardul evenimentelor ori de instinct”, întrebându-se, „cum ai putea crea și cum te-ai putea bucura uneori de viață, dacă nu ți-ai imagina că faci parte dintre acești aleși”²³². Tot Dumitru Hîncu amintește despre criticile aspre pe care a trebuit să le suporte scriitorul vienez pentru că și-a propus parcă, testamentar, să anuleze prejudecăți, considerații morale sau tabu-uri sociale nemaiaținse decât de viziunile freudiene²³³.

Așadar, doar pentru o ultimă suprapunere simbolică a textelor celor doi scriitori, revenim la acest aspect și pentru a arăta similitudinile frapante ale viziunii lor artistice, lăsându-ne atrași într-un asemenea demers comparativ, grație unei nehotărâri neobișnuite a lui Fridolin. După ce face eforturi considerabile de persuadare asupra vechiului coleg și amic pentru a intra la balul select cu orice preț și închiriază haine potrivite, ajuns în fața momentului decisiv, cu trăsura în fața vilei, pare să se răzgândească: „dacă nici n-aș coborî..., ci m-aș întoarce chiar acum? Dar unde? La micuța Pierette? Sau la târfulița din strada Buchfeld? Sau la Marianne, fiica răposatului? Sau acasă?”²³⁴. Nehotărârea de a pași spre o nouă lume nu face nimic altceva decât să arate că soția sa, reprezentată în ultimul rând prin *casă*, este o altă

²³² Apud *Prefață*, în Arthur Schnitzler, *Nuvela*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Dumitru Hîncu, București, Editura Biblioteca pentru toți, 1982, p. VIII-IX.

²³³ *Ibidem*, p. IX.

²³⁴ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 55.

femeie în rândul celorlalte, întâlnite într-un vertij amoros. Goliadkin prezintă același tip de comportament disarmonic, prin care o hotărâre fermă este urmată de un gest opus ei: „Ce-ar fi să plec? Las naibii toate astea! Plec și gata, [...] se smuci brusc din loc, ca și cum l-ar fi împins un resort invizibil, [...] și se pomeni din senin în salonul de dans”²³⁵. Același comportament, prin urmare, și același context social în care eroii încearcă să intre într-un grup închis din care au fost excluși.

Dar, punctul de climax al romanului este, se pare, momentul în care Fridolin intră în vila despre care a auzit, dar și-a și imaginat, atâtea lucruri. Toți oamenii, bărbați și femei, poartă măști și veșminte clericale, iar senzația pe care eroul a avut-o în momentul în care a încercat prima dată o mască, pare să revină sub aceeași formulă oximoronică, plină de semnificații: „Îl înconjura o mireasmă stranie, apăsătoare, ca de la niște grădini mediteraneene”²³⁶. Schnitzler alege cu atenție cuvintele pentru a provoca un efect lectorilor, dar supralicitarea simbolică prin utilizare excesivă poate obosi stimulând, astfel, neîncetat, și atenția cititorului. Când citim că „măști, toate cu veșminte clericale, umblau de acolo-colo...”²³⁷, trebuie să luăm în considerare că scriitorul a vrut în mod deliberat să spună că „măștile umblă” și nu „oamenii”. Ceea ce arată iarăși felul în care simbolul măștii este propus ca înlocuitor al elementului uman în text.

Acțiunea din casă este descrisă cu amănunte ce țin de lumină sau de întuneric, holuri și catifele, muzică și trupuri goale, mascate, dansând. Scriitorul surprinde toate reacțiile lui Fridolin, inclusiv pe cele în care este atenționat de o altă femeie mascată, că locul lui nu este între cei din casă și că poate fi descoperit în orice clipă cu rezultate din cele mai nefericite pentru el. Dialogul pe care doctorul îl are cu femeia

²³⁵ F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, *Dublul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 188.

²³⁶ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 56.

²³⁷ *Ibidem*.

amintește de activitatea onirică printr-o sugestie folosită și repetată de Schnitzler: „el râse și se auzi râzând, așa cum te auzi în vis”²³⁸. Dacă a respectat câteva dintre principiile de organizare a visului și nu avem niciun motiv să credem altceva, scriitorul a înțeles că orice lucru, mai ales dintre cele delicate sau traumatizante prin conținut, poate reveni sub o formă sau alta în vis. În cazul lui Fridolin, pentru că trebuie să luăm în calcul că toată scena sau noaptea descrisă de scriitor este doar un vis, se preia o povestire pe care soția i-a împărtășit-o și, pe care acum, o trăiește el. Astfel, putem citi, la începutul romanului, cum cei doi soți intră într-o dispută și încearcă chiar să-și provoace gelozia unul altuia printr-o rememorare neobișnuită, nu a aventurilor, ci a posibilităților de a înșela.

Prin urmare, nu realitatea sau evenimentele concrete, ci gândul și posibilitatea de a acționa declanșează gelozia soților și decizia lui Fridolin de a porni într-o aventură nocturnă prin care să-și demonstreze libertatea și independența psihică față de familie și de soție. Ajuns în casa în care balul neobișnuit se desfășura, Fridolin va primi ajutor din partea unei străine care pare să-l recunoască, iar în fața unor amenințări voalate cu moartea răspunde într-un mod eroic, burlesc: „– Nu poate fi mai mult în joc decât viața mea, spuse el, și în această clipă tu valorezi pentru mine cât viața mea”²³⁹. O asemenea declarație, din partea unui personaj construit ca un simbol al clasei superioare a societății, pentru vremea respectivă, surprinde cu atât mai mult cu cât este lipsită de orice rațiune sau firesc al lucrurilor. O străină, mascată, cunoscută într-o casă în care se desfășoară un ritual mai degrabă ca o fantasmă, decât ca un obicei încărcat cu semnificații pentru un grup real, îl atenționează pe Fridolin că poate fi descoperit și primește, în schimb, cuvinte exagerate de fidelitate și de dragoste, cum doar într-un vis ar

²³⁸ *Ibidem*, 60.

²³⁹ *Ibidem*, p. 60.

putea apărea. După cum visul reprezintă un domeniu unde subconștientul este cel care guvernează, necenzurat, toată scena pare desprinsă dintr-un registrul oniric. Cuvintele doctorului seamănă foarte bine cu cele ale soției, când Albertine îi arată că încrederea lui oarbă și totală în fidelitatea ei nu are nimic de-a face cu trăirile adevărate și complexe pe care le poate avea, de pildă, în fața unui ofițer, complet necunoscut, pe care îl vede doar o singură dată și de care se simte atrasă într-un mod irezistibil, încât îi și spune soțului: „mă credeam gata de orice; mă credeam ca și hotărâtă să renunț la tine, la copil, la viitorul meu...”²⁴⁰. Nu există niciun indiciu în textul romanului că această primă declarație dezinhibată și malițioasă nu ar fi în planul real al dinamicii personajelor, pe când experiența lui Fridolin, ca un nerv expus și analizat de scriitor în toate reflexele sale, are mai multe în comun cu visul, decât cu realul. Cuvintele sale pline de eroism inutil se potrivesc, prin urmare, mai degrabă unui scenariu oniric.

Scena din interiorul casei sugerează, în același timp, și faptul că totul ar putea fi real. Doar pentru a arăta în ce fel ipocrizia influențează și ascunde adevărata natură a oamenilor, scriitorul se referă la una dintre femeile mascate, dezbrăcate, ca la o distinsă figură publică. Regulile casei, dincolo de parola de intrare, par să impună obligatoriu purtarea măștilor, a hainelor lungi, tip pelerină, iar pentru femei, ținută cât mai sumară sau inexistentă. Dar există și o interdicție de a încerca descoperirea chipului femeilor, despre care Fridolin află de la apariția misterioasă care îl avertizează că se află, de fapt, în pericol. Bărbatul care a descoperit chipul unei femei a fost demascat la propriu, la rându-i, și apoi biciuit în public. În privința femeii, Fridolin află că s-a otrăvit în ziua dinaintea nunții, imediat după ce a fost expusă văzului tuturor: „Fridolin își aminti [...] nu era o fată dintr-o casă princiară, care fusese logodită cu un prinț

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

italian?”²⁴¹. Detaliul privind descendența nobilă a fetei pare ușor artificial într-un registru în care totul sfidează firescul, motiv pentru care, de această dată, considerăm că planul real este cel de referință pentru protagoniștii romanului, și nu cel oniric. Trebuie evitată orice concluzie naivă și hazardată care să încerce să demonstreze care este, în mod definitiv, planul de referință pentru acțiunea imaginată de Schnitzler, deoarece autorul, un fin și apropiat cunoscător al principiilor psihanalizei, jonglează, în mod deliberat, cu planurile real-oniric pentru a construi atmosfera inconfundabilă a romanului *Cu ochii larg închiși*. Un asemenea detaliu, privind biografia unei femei care participă în balul mascat fără inhibiții și cu evidente valențe erotice, deschide un cu totul alt cadru de interpretare, în care membrii societății, concentrați pe nevoile Erosului, conștientizându-le și chiar acceptându-le, le îmbrățișează și se organizează într-un grup ca o himeră, în care urmăresc un singur lucru – manifestarea liberă de orice restricții morale sau religioase. Doar membrii cei mai înalți ai societății ar putea avea, din motive evidente, accesul într-un asemenea grup, iar absența lui Fridolin și încercările lui de a intra printre ei amintesc de lupta individului mediocru social, niciodată împăcat cu un rol pe care și-l atribuie, în egală măsură cum îl și preia de la grupul social din care face parte.

Cum era și de așteptat, eroul nostru este descoperit și atras într-o altă încăpere, în care toți bărbații mascați îl înconjoară. Grupul celor cu măști pare să fie condus de alți doi bărbați, îmbrăcați și descriși de scriitor doar prin prisma culorilor cu care se acoperă – doi cavaleri „unul în galben, celălalt în roșu”²⁴². De altfel, scriitorul surprinde nu bărbații, ci măștile care se mișcă și care blochează cele două uși pe unde Fridolin ar fi putut ieși. Pus în fața realității de a fi descoperit, doctorul este invitat, în repetate rânduri și pe un

²⁴¹ *Ibidem*, p. 62.

²⁴² *Ibidem*, p. 64.

ton din ce în ce mai amenințător, să-și arate fața. În acest context, devin interesante și cromatica unor personaje cheie asupra cărora Schnitzler insistă, dar și reacțiile pe care protagonistul le are în fața obligației de a-și arăta fața: „de o mie de ori mai groaznic i s-ar fi părut să fie singur cu fața nemascată printre atâtea măști, decât să se trezească deodată gol printre oameni îmbrăcați”²⁴³.

Aici se întrevide o altă sursă de inspirație psihanalitică – visele tipice²⁴⁴, dintre care, cele jenante, de nuditate totală sau parțială, frapează tocmai prin senzațiile pe care visătorul le încearcă în situația de a se afla gol în mijlocul unei mulțimi de multe ori fără a putea identifica niciun chip. Starea de disconfort pe care o resimte Fridolin doar la ideea de a-și arăta chipul în mijlocul unei mulțimi mascate trebuie înțeleasă atât prin natura balului la care participă, cât și prin intrarea sa abuzivă în mijlocul unui grup închis, ermetic. Cavalerul îmbrăcat în roșu îl atenționează pe eroul nostru că gestul de a-și descoperi fața va fi legat de *ispășirea* pe care trebuie să o obțină. Evident, în condițiile în care scriitorul nu oferă niciun alt indiciu în privința figurilor cu roluri de lideri, detaliile existente vor fi considerate suficiente, iar analiza lor, simplă de altfel, ne duce din nou la *Enciclopedia* lui Evseev, dar și la *Teoria culorilor*, elaborată de Goethe. Înainte, însă, trebuie să remarcăm un paradox intuit de scriitor, paradox care are o anume valoare în registrul comunicării umane, la nivel de grup.

Psihopedagogia și psihologia socială au teoretizat importanța *rolurilor* sau a *măștilor* purtate firesc de indivizi și scoase în funcție de contextul în care se află. Profesorul poartă o mască specifică meseriei sale, dar pe care o dă jos sau ar trebui să o lase când ajunge acasă. Asemenea roluri sau măști și mai ales spaima resimțită de Fridolin în fața

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999, p. 237.

amenințării cu demascarea ne arată că, pe teritoriul interacțiunii oamenilor, Schnitzler a fost cu adevărat un creator intuitiv. Într-o societate pe care o putem asemăna ca structură cu cea sugerată de Ellis în romanele sale, alienată și înstrăinată, în care membrii săi nu văd dincolo de rolurile sociale pe care le poartă, se pare că masca este singura cale de a-i determina pe ceilalți să-și dorească să afle cine stă în spatele ei. Înainte de a purta mască, Fridolin trăiește ca și cum ar avea-o pe față, atât el, cât și soția sa, despre care credea că știe totul și în care avea o încredere totală.

Pentru Evseev, galbenul este o culoare care evocă divinitatea și se asociază „tineretii, eternității, voioșiei, căldurii și nobleței [...] semnifică și adulterul – începutul destrămării unei căsnicii și gelozia”²⁴⁵. Cercetătorul amintește și de scenariul dinamic, de basm, dintre *Verde împărat* și *Galben împărat*, cel de-al doilea simbolizând „declinul, uscăciunea și moartea”²⁴⁶. Suntem îndreptățiți să menționăm doar, în acest moment, că imaginea bărbatului îmbrăcat în galben sau roșu reprezintă un arhetip de lider sau, în orice caz, un arhetip cromatic cu semnificație deloc întâmplătoare față de miza textului propus de Schnitzler.

Pentru Goethe, galbenul „este culoarea cea mai apropiată de lumină”²⁴⁷ și oferă în general o senzație de „încălzitor”, după cum o numește poetul german. Este în același timp una dintre culorile foarte pretențioase, care nu suportă nicio formă de murdărie fără să-și schimbe nuanța complet. Galbenul trebuie armonizat perfect cu materialul peste care se așează, spune universalul Goethe: „când culoarea galbenă este transmisă unor suprafețe impure și lipsite de noblețe, cum sunt, de exemplu, pânza obișnuită, pâsla și altele asemenea [...], se produce un astfel de efect neplăcut, [...]

²⁴⁵ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 226.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 227.

²⁴⁷ Johan Wolfgang von Goethe, *Contribuții la teoria culorilor*, în românește de Val. Panaitescu, Iași, Editura Princeps, 1995, p. 213.

impresia frumoasă de foc și de aur este preschimbată în senzația de ceva noroios”²⁴⁸, sugerându-se astfel rușine sau dezgust. Nu în ultimul rând, trebuie să invocăm, poate cea mai cunoscută nuanță de galben, călărețul *Apocalipsei*: „Și iată un cal galben-vânăt și numele celui ce ședea pe el era: Moartea; și iadul se ținea după el; și li s-a dat lor putere peste a patra parte a pământului, ca să ucidă cu sabie și cu foamete...” (Apocalipsa 6, 8).

În acest context, vom observa că și pentru Gilbert Durand culorile poartă în sine o semnificație încifrată și transmisă de subconștientul colectiv, astfel încât un exemplu potrivit de cum funcționează și ce efect au, este testul Rorschach. Durand atrage atenția că albastrul „e culoarea care provoacă în cea mai mică măsură șocuri emoționale, spre deosebire de negru și chiar de roșu și de galben”²⁴⁹. Cercetătorul francez mai amintește și că unele culori îndepărtează excitația, pe când altele, cum sunt cele propuse de Schnitzler, o provoacă.

Mai mult, psihologii și psihanaliștii au identificat o utilizare artistică a paletii de culori pentru a „reprezenta o experiență a afectelor”²⁵⁰, altfel spus, pentru a-i ajuta pe indivizi să reacționeze, facilitându-le prin modele, forme și culori accesul spre informații refulate, neconștientizate.

În același domeniu al arhetipologiei, chiar fără a face trimitere directă și la vreun registru de culoare, Durand amintește un ritual agrar respectat de azteci, regăsit, în diferite variante, în mai multe colțuri ale lumii, care utilizează sacrificiul tinerelor femei. Cultul agrar este închinat porumbului care a fost transformat de mentalul

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 214.

²⁴⁹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 145.

²⁵⁰ Roy Schafer, *Interpretarea psihanalitică a testului Rorschach. Teorie și aplicație*, Traducere de Nicolae Dumitrașcu, Cezara Deaconu, Daniel Buțu, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 141.

aztec în plantă totem, iar relația lui cu textul lui Schnitzler nu se face doar prin cromatică, respectiv prin galbenul specific la finalul perioadei de creștere, ci și prin câteva particularități ale ritului. „Când recolta e coaptă”, scrie Durand, „fata reprezentând porumbul încolțit e decapitată, la sfârșitul recoltei, fecioara [...] e ucisă și jupuită. Cu pielea jupuită se înfășoară preotul, în vreme ce alt oficiant își pune o mască din aceeași piele”²⁵¹. Prin urmare se urmărește aici, prin ritual, simbolizarea unei renașteri prin porumbul uscat, îngălbenit. E adevărat că specia umană a făcut relativ târziu, în evoluția ei, legătura între feminitate și fertilitatea generală, conform contagiunii prin care se pot transmite calitățile unui obiect, lucru, ființă, altui obiect sau lucru, prin simpla atingere. *Galbenul* este, prin urmare, puternic încărcat simbolic, după cum și *roșul* face parte dintr-un registru semnificativ de culori care provoacă receptorul la o reacție.

Pentru Ivan Evseev roșul este asociat focului, sângelui, iubirii și vieții. Sacrificiul este și el inclus în paleta sensurilor propuse de culoare și sugerează noua viață a individului, mai ales în cazurile în care sângele servea la îmbăieri cu „semnificația unei renașteri inițiatice”²⁵². Evseev este cel care subliniază clar că roșul, în accepțiune alchimică, devine un facilitator al transformării metalelor, din simple în nobile, iar reprezentarea simbolică a zeului Mercur este compusă „dintr-un cerc feminin și o cruce masculină”²⁵³, cu valețe sexuale, specifice hermafroditului. Și Gilbert Durand identifică relația mercur – roșu când afirmă că, pentru alchimiști, „mercurul e îmbrăcat într-o frumoasă *tunică roșie*”²⁵⁴ (s.n.).

Studiul alchimiei și al relației acesteia cu psihicul colectiv, semnat de Jung, rămâne ca referință până astăzi,

²⁵¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 305.

²⁵² Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 521.

²⁵³ *Ibidem*, p. 23.

²⁵⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 219.

punând în evidență capacitatea mercurului, a argintului viu, de a se transforma. Mai mult, acest element, considerat fundamental de toți alchimiștii, este și un simbol al substanței tainice „care totodată reprezintă «spiritul» care există în toate ființele”²⁵⁵. Jung vede și o apropiere intimă între cele două nuanțe, pentru că „Mercur este cel mai aproape de Soare, și deci de aur”²⁵⁶. Psihanalistul elvețian a identificat o serie de valențe cu conotații negative în simbolul mercurului, printr-un șir de analogii cu ființe malefice sau cu Necuratul, „cum ar fi șarpele, balaurul, cioara, leul, basiliscul și vulturul”²⁵⁷. Toate aceste simbolizări ale mercurului pot fi lesne adaptate ca măști într-un bal tematic, așa cum este cel surprins de scriitorul vienez în roman.

Nu în ultimul rând, privim și spre *Noul Testament*, în *Apocalipsa lui Ioan*, unde și roșul este reprezentat, alături de galben: „Și a ieșit un alt cal, roșu ca focul; și celui ce ședea pe el i s-a dat să ia pacea de pe pământ, ca oamenii să se junghie între ei; și o sabie mare i s-a dat”. (Apocalipsa 6, 4). Orice trimitere psihanalitică clasică ar vedea în prezența celor două culori asociate simbolurilor falice, săbiilor care înjunghie, un tipar potrivit cu substratul erotic sugerat de Schnitzler.

Observăm, prin urmare, cum cele două culori folosite de Schnitzler pentru a-i acoperi pe cei doi lideri ai adunării mascate sunt încărcate simbolic și au valențe, cel puțin în egală măsură, atât pozitive cât și negative. Vom mai observa și că în tradiția orală românească se păstrează un proverb care se referă la slăbiciunea de caracter, patima pântecelui și umilința publică, în care apar și cele două culori: „Galben de gras și ceafa roșie de pumni”²⁵⁸.

²⁵⁵ C. G. Jung, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1998, p. 30.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁵⁸ *Proverbe Românești*, Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984, p. 144.

Am insistat asupra celor doi cavaleri înveșmântați în culori aparent opuse, dar asta nu înseamnă că textul este rezervat doar celor două culori. După cum și în *Apocalipsă* fiecare pecete deschisă este însoțită de culori, romanul lui Schnitzler încifrează parcă aceeași paletă cromatică. Calul alb, cel roșu, negru și galben-vânat își găsesc în mod absolut surprinzător câte un corespondent în text. Culorile apar în exact aceeași ordine ca în textul Bibliei, intrarea în casa unde se desfășoară balul fiind însoțită de alb, prin detaliile unui vestibul de primire, iar parola pe care Fridolin trebuie să o dea îi este cerută de un cavaler îmbrăcat în negru. Dacă o asemenea comparație poate părea forțată, sau chiar un semn de supralicitare a textului, atunci în următorul capitol un simbol despre care am amintit deja, prezent în textul *Apocalipsei*, confirmă că Schnitzler s-a folosit, conștient sau nu, la construirea scenei din casă, de registrul simbolic religios. Astfel, după o discuție cu soția sa, Albertine, în care scriitorul introduce metafore încă și mai subtile în legătură cu dihotomia real – vis, Fridolin face o constatare curioasă: „O sabie între noi...”²⁵⁹. Evseev vede în sabie sau paloș simboluri ambivalente, de putere, de onoare, dar și de război sau de moarte. În același timp „sabia și teaca reprezintă o conjuncție a principiului masculin și a celui feminin. Paloșul, pus între un bărbat și o femeie, în basme [...] semnifică abținerea și castitatea”²⁶⁰. Parcursul romanului arată că între cei doi soți intimitatea a dispărut complet într-un anumit moment al vieții de cuplu și, ca urmare, prezența unei palete precise de culori, dar și a unui simbol invocat în textul sacru și regăsit întocmai în romanul scriitorului vienez ne face să credem că mult mai multe a reușit să transmită Schnitzler, poate chiar fără să știe.

Ne întoarcem la dimensiunea real-onirică a textului și se cuvine să remarcăm că Schnitzler jonglează în text și cu

²⁵⁹ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 83.

²⁶⁰ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 440.

noțiunea de ritual sau de sacrificiu ritualic. Se sugerează aspectul printr-o salvare plină de dramatism, în care Fridolin scapă de mulțimea mascată și de obligația de a-și arăta fața pentru că o femeie misterioasă este gata să ia asupra ei orice vină ar fi avut eroul nostru sau orice tabu ar fi încălcat: „Poftim, mă aveți aici... cu toții”²⁶¹. O simplă expresie acoperă cu succes întreaga paletă de manifestare ritualică a sacrificiului, mai ales în privința purificării colective prin alegerea unui țap ispășitor, în care se transpun simbolic toate păcatele, greșelile și derapajele moral-religioase ale grupului.

Constatăm, așadar, că vina poate fi individuală, dar păcatul este al grupului tocmai prin adeziunea omului la grup, motiv pentru care toate greșelile pot fi răscumpărate, în viziunea primară, naivă, a omului superstițios, printr-o atribuire într-un singur element sacrificat – entitatea considerată vinovată.

Metaforele și structurile literare care sugerează o activitate sau o manifestare onirică par să se amplifice spre finalul textului. Scăpat din scena de coșmar în care s-a văzut aproape „gol”, demascată, în fața unei mulțimi de necunoscuți acoperiți, Fridolin încearcă să se bucure de noua zi, aflată în zori, încercând parcă să-și dea seama dacă visează un vis într-un vis: „deschise ochii cât putu de tare, își trecu mâna pe frunte, pe obraz, își căută pulsul [...], era cât se poate de treaz”²⁶².

Nu același lucru se poate spune despre Albertine, pe care Fridolin o găsește dormind, după o epopee nocturnă în care a încercat să joace un rol care nu i se potrivește, cel al lui Ulise. Soția doarme, dar și visează, pentru că în momentul în care bărbatul intră în dormitor ea râde „într-un stil total străin ei, aproape straniu”²⁶³. Trebuie să propunem încă o dată o alăturare a ceea ce scriitorul folosește ca pe un simbol, cel

²⁶¹ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 66.

²⁶² *Ibidem*, p. 72.

²⁶³ *Ibidem*, p. 73.

puțin într-o manieră neobișnuită. *Râsul* în acest caz, este folosit de Schnitzler pentru a arăta că, prin ceea ce a spus, s-ar trimite textul într-o zonă a previzibilului, periculoasă pentru orice creație literară. Reacția lui Fridolin, într-o lume cu trăsături ireale, specifice unei creații a subconștientului, este identică în manifestare cu cea a soției. Râsul celor doi soți are ceva nefiresc, după cum devine clar că scriitorul încearcă să arate tocmai aceasta. Nu este un râs pur și simplu, din motivul presupus că așa ceva este o himeră. Râsul satisface o multitudine de scopuri, conștiente sau nu, reprezentând uneori, asemeni exploziei furioase sau a violenței de limbaj, o descărcare nervoasă. Freud a fost primul care a arătat că râsul nu este doar un semn de plăcere²⁶⁴ în urma analizei pacienților care, „aflați în tratament psihiatric, obișnuiesc să adeverească prin râs că am reușit să arăt cu exactitate, percepției lor conștiente, inconștientul până atunci învăluit”²⁶⁵. Cu alte cuvinte, pacienții psihiatricii râd în condițiile în care nimic din contextul invocat nu ar justifica un asemenea comportament manifest. Ne aventurăm pentru scurt timp pe terenul speculației și presupunem că râsul care nu se potrivește, prin straniețea lui, celui care îl „poartă” sau îl „folosește”, reprezintă doar o altă formă de a simboliza măștile nepotrivite pe care le încearcă protagoniștii. În cazul textului, ne referim la rolurile forțate și artificiale de soți și soții.

Trezită dintr-un somn agitat, Albertine își surprinde soțul cu povestea visului avut, iar Schnitzler poate chiar să surprindă cititorul cu un scenariu ingenios în care soții, deși angajați social diferit, au o legătură constantă care face ca tot ceea ce trăiește unul, să viseze celălalt. Un fel de *dublu-androgin* care este imposibil de susținut cu argumente, după cum arată și scriitorul și criticul Geo Vasile,

²⁶⁴ Sigmund Freud, *Opere*, vol. VIII, *Comicul și umorul*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002, p. 132.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

conform părerii căruia există posibilitatea ca femeia misterioasă, salvatoare, să fie chiar soția sa și să nu fie nicio sugestie de trăire telepatică a unei realități exterioare²⁶⁶. Totuși, dacă Geo Vasile afirmă că Albertine reprezintă o marcă unică, o himeră, pentru scriitor și, implicit, pentru Fridolin, cu multiple manifestări simbolice în care se vede aceeași soție, considerăm că există prea puține argumente care să susțină și ipoteza că „Felurile ipostaze feminine cum ar fi fecioara de pe plajă, fiica consilierului aulic, adolescenta nimfomană [...] sunt tot atâtea ademeniri...”²⁶⁷.

Schnitzler este destul de direct și nu lasă loc în acest caz de dubiu: soția sa este doar una dintre celelalte femei pe care și le-ar dori, dar pe care nu le poate avea cu adevărat. Ca urmare, vom observa că, parcă mai mare pare să fie drama intimității eroului vienez, cu cât devine evident că femeia care îi este soție nu îi aparține în nici unul dintre felurile în care credea el. Geo Vasile pare să-l acuze pe Fridolin, nu fără temei într-un anumit sens, că este un înverșunat amator de „senzații tari și experiențe unice”²⁶⁸. Trebuie remarcat totuși că Schnitzler urmărește declanșarea acestei laturi erotice a bărbatului, doar după o discuție cu soția sa, despre fostele iubiri, de unde protagonistul, prin mărturisirile oferite de Albertine, iese zdruncinat într-un sistem de valori pe cât de fragil, pe atât de fals. Miza, departe de a fi doar relația cu soția sa, este, mai degrabă, incapacitatea de a-și urma instinctele erotice sau libertatea de a acționa.

Visul Albertinei devine un «nod» care, în loc să o cimenteze, resetează relația și dialogul celor doi soți. Poate că în locul femeii salvatoare, care trebuie să-și fi recunoscut soțul cu tot cu mască și manta²⁶⁹, rolul ei a fost pur și simplu

²⁶⁶ Geo Vasile, *Schnitzler sau implantul oniric*, în „Luceafărul”, nr. 17/ 3 mai 2006, p. 18.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Propunerea este cu atât mai puțin validă cu cât se bazează pe ipoteza că Albertine și-a recunoscut soțul mascat, pentru prima dată prezent la bal, intrat abuziv, iar

de participant, în rândul celorlalte femei. Cel mai important argument este adus chiar din prima parte a descrierii visului, în care Albertine intră asemeni unei actrițe pe scenă având conștiința că *a doua zi* trebuie, alături de Fridolin, să se *căsătorească*. Ca și cum textul este gândit din tipare sau matrițe pe care scriitorul le amestecă și le folosește ca pe un joc, în încercarea de a construi un puzzle. Râsul nefiresc este completat aici de matrița simbolică a căsătoriei imediate și a libertății sau promiscuității, din perspectiva lipsei de inhibiții. Totuși, ca un semn de artificialitate sau ca o notă care forțează naivitatea bărbatului, vom observa că Fridolin nu remarcă și nu este surprins, analizând începutul visului potrivit perfect cu cadrul tinerei sinucise cu o zi înainte de căsătorie, după ce ar fi fost demascată în cadrul balului. Să fie oare un ritual de inițiere a tinerelor femei sau, pur și simplu, doar o sugestie de origine psihanalitică prin care se urmărește reacția subconștientă a oamenilor puși în fața unor tranziții sociale și personale?

Este cunoscută de toți cercetătorii literaturii lui Schnitzler atracția acestuia pentru conceptele psihanalizei și folosirea lor deliberată în dinamica psihologică a textelor. Însă gradul, dacă putem vorbi despre o gradare a folosirii unor concepte din teoria psihologică, în care reușește scriitorul austriac să adapteze în literatură tezele clasice propuse de psihanaliza freudiană poate fi observat în ceea ce am numit deja *visul Albertinei*. Ne interesează de această dată, nu simbolurile în sine, ci felul în care scriitorul vienez gândește textul ca pe un puzzle în care piesele similare sunt aruncate departe unele de altele. Astfel, chiar prima pagină

Fridolin, în schimb, nu este capabil să-și recunoască soția nici dezbrăcată, după cum sugerează chiar textul. Fără îndoială, niciun argument din text nu alimentează ipoteza femeii salvatoare – soție –, în schimb am putea aduna câteva care să susțină infantilismul sau imaturitatea protagonistului, reflectată în incapacitatea de a proiecta în mod definitiv energiile vieții sau ale Erosului. Asemeni unui copil care pofteste totul și crede că i se cuvine totul, Fridolin încearcă mai multe scenarii ale erosului așteptând și sperând la fiecare dintre ele o satisfacere care întârzie mereu.

angajează cititorul într-o lume în care visul joacă un rol vital, când se descrie citirea unei povești copilului: câțiva sclavi vâslesc o „splendidă galeră” la bordul căreia se află un prinț „învăluit în *mantoul său de purpură*”²⁷⁰ (s.n.). Nu mai discutăm despre culori, dar faptul că în deschiderea cărții Schnitzer alege folosirea unei imagini care definește de fapt, tematic, întregul text, aproape ca o sugestie subliminală, pregătind receptorul pentru apariția măștilor și a cavalerilor, ne spune și din ce motiv cartea a fost ecranizată într-o producție extrem de bine cotată de criticii de film. După zeci de pagini în care realul se îmbină perfect cu visul și împrumută reciproc trăsături, Albertine îi mărturisește cu Fridolin că visul îl include și pe el, într-o măsură mai mică: „Deodată te-am văzut apărând la geam, niște sclavi mânuișeră galera cu care veniseși [...] erai îmbrăcat foarte luxos, în aur și mătăsurii...”²⁷¹. Roșul-purpuriu din deschidere este înlocuit, în visul femeii, de galbenul-auriu. Sigmund Freud discută despre modul de organizare al visului și găsim în *Opere complete*, apărute în traducere și în limba română, un detaliu despre care credem că a știut și scriitorul vienez. Prima parte a travaliului visului, atât de similar cu travaliul artistic, începe în opinia psihanalistului „chiar din timpul zilei respective, încă sub imperiul preconștientului”²⁷². Ceea ce ar însemna că o poveste citită copilului a rămas în preconștient și sub imperiul proceselor visului, de condensare, de deplasare sau de reprezentare, a preluat o parte din realitatea zilei și a adaptat-o prin travaliu pentru a simboliza o realitate psihică. Nimic din vis nu trebuie interpretat ca superstiție ci, mai degrabă sau în cele mai multe cazuri, ca dorință potrivit teoriei interpretării viselor.

Pentru cei familiarizați cu psihanaliza, tehnica testamentară de a folosi întocmai conceptele, în exact sensul

²⁷⁰ Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*, p. 11.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 76.

²⁷² Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, p. 524.

teoretizat de noua știință a sondării psihicului, poate părea o încercare exagerată de a utiliza o serie de noțiuni și simboluri „clasice” în literatură. Visul Albertinei se folosește de zbor, „noi doi însă, tu și cu mine, pluteam, nu, zburam peste neguri...”²⁷³, dar și de visul tipic, de nuditate și jenă: „Hainele noastre dispăruseră. Mă cuprinse o groază fără seamăn, o rușine arzătoare până la distrugerea interioară, totodată o furie pe tine...”²⁷⁴.

Începem cu visul de goliciune, care este pus de Freud, pe o filieră de receptare senzorială, în relație cu o copilărie dincolo de memorie. Pentru savant, visul trebuie pus în relație cu o perioadă lipsită de noțiunea și exercițiul sentimentului de rușine, o reintegrare într-un paradis. Sau, chiar prin cuvintele psihianalistului: „paradisul însuși nu este nimic altceva decât fantasma de masă despre copilăria individului. De aceea și în paradis oamenii sunt goi și nu se rușinează unul de altul...”²⁷⁵. Tot în *Interpretarea viselor* se propune același registru infantil de sursă esențială a viselor tipice. Experiența copilăriei își pune amprenta pe toate obiceiurile conștiente, dar și pe reflexele mai puțin cunoscute omului. „Care unchi”, se întreabă retoric Freud, „nu a făcut un copil să zboare, plimbându-l prin cameră cu brațele întinse...”²⁷⁶. Prin urmare, libertatea ca temă ascunsă a romanului *Cu ochii larg închiși*, despre care am discutat deja, se asociază copilăriei în concepție freudiană.

La fel de compatibilă cu lumea construită de Schnitzler este și viziunea și interpretarea psihologică a lui Alfred Adler, unul dintre marii dizidenți din mișcarea psihianalitică și fondatorul psihologiei individuale. Concepția psihologică a lui Adler, realistă și axată pe interacțiunile sociale, dar și pe complexele de inferioritate ca principal motor în dezvoltarea și evoluția indivizilor, vede în vise aceleași împliniri ale

²⁷³ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 76.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 77.

²⁷⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 238.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 262.

dorințelor. Pentru Adler, „visele care te arată dezbrăcat, asociate cu spaima [...], pot fi în general reduse la teama de a nu-ți fi date în vileag niște cusururi”²⁷⁷. În acest context, „a ascunde” pare să fie, cu adevărat, unul dintre verbele-simbol ale textului scriitorului vienez. Pe de altă parte, visul de zbor pare să fie doar o manifestare simbolică pentru ambițiile oamenilor în strădania lor spre superioritate socială, după cum afirmă și Alfred Adler²⁷⁸.

În ciuda unei potriviri contextuale între interpretările psihologiei adleriene și simbolurile invocate de Schnitzler, considerăm că echivalența automată zbor – superioritate este prea facilă pentru a explica în mod definitiv natura unui vis, și, mai important, sensul încifrat de scriitor. În mod destul de evident acum, Schnitzler se găsește în postura creatorului care, cu orice preț, folosește simbolurile fundamentale ale psihanalizei în literatura sa, ceea ce face ca, cel puțin visul Albertinei, să devină unul artificial, fără suportul unei descrieri „realiste”, în sensul pactului artistic descris de Umberto Eco. Susținem aceasta în condițiile în care, totuși, mai toți eroii din textul discutat mai sus vor să fie ceva ce nu sunt sau, în orice caz, par să fie altfel.

Un alt indiciu care alimentează starea de confuzie a eroilor, dar și a cititorului, între cele două lumi, starea de veghe și cea onirică, este reluarea, în visul soției sale, a tabloului pe care Fridolin îl întâlnește și îl contemplă scurt în casa unei paciente îndrăgostite de el. Vis în care apare un tânăr ofițer care „mergea drept spre peretele stâncos măsurându-l din priviri, de parcă ar fi chibzuit cum să-l biruie”²⁷⁹.

Apropierile dintre vis și tabloul analizat în grabă de Fridolin sunt clare. Rămâne însă miza semnificației propuse de Schnitzler! Momentul în care scriitorul și-a demonstrat

²⁷⁷ Alfred Adler, *Sensul vieții*, Traducere, cuvânt înainte și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1995, p. 186.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 78.

fidelitatea absolută pentru doctrina psihanalizei poate fi calea cea mai eficientă de interpretare a simbolurilor folosite, în sensul că angajarea în limitele temelor propuse de Freud și discipolii săi face textul previzibil. Astfel, după ce, în vis, ofițerul trece pe lângă Albertine, goală și dezinhăbată, acum, când Fridolin pornește în căutarea unor haine, textul descrie încercările și zbuciumul soțului care parcă, pierdut într-un labirint, prin oraș, prin case și din magazin în magazin, cumpăra cele mai frumoase haine și podoabe pentru Albertine, „haine, lenjerie, pantofi, bijuterii...”²⁸⁰.

Astfel, acțiunea de cucerire a ofițerului, chiar și fără țintă precisă așa cum pare în absența interpretării de tip psihanalitic, este urmată, ca o comparație, de acțiunea lui Fridolin. Cea din urmă nu pare să aibă trăsăturile masculinității, cel puțin nu în comparație cu ofițerul, pentru că tot ceea ce face soțul Albertinei este să acopere sau să caute să înfrumusețeze. Cei doi bărbați din visul femeii au mijloace complet diferite cu toate că țințesc spre aceeași destinație – Albertine. Visătoarea oferă, așa cum se și întâmplă adesea în timpul curelor terapeutice psihanalitice o parte a interpretării visului. Albertine îi mărturisește deschis soțului că ceea ce reprezintă pentru el idealul, în privința sinelui, dar și a familiei, pentru ea înseamnă cel mult un prilej de distracție sau de glumă. Eforturile lui Fridolin de a aduce, în visul soției, haine, pantofi sau bijuterii sunt primite de Albertine cu tentația de a-l ironiza pentru un comportament „cât se poate de nebunesc”²⁸¹. Simbolurile unei vieți prospere în orice comunitate modernă sunt anulate complet în visul Albertinei prin chiar dorințele primare. Fără îndoială că scriitorul vienez se arată, printr-un asemenea detaliu, din nou, fidel unei ideologii care vede în majoritatea simptomelor, frustrărilor sau nevrozelor o influență de tip sexual.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 80.

Am susținut că situația care se prezintă în text ca realitate pare să fie însăși miza visului Albertinei, a soției lui Fridolin. Evenimentele din casa unde s-a desfășurat balul mascat par să fie simbolizate și parțial cenzurate, în activitatea onirică. „Era mereu același și mereu un altul”²⁸², scrie Schnitzler, sau „...în afara mea se mai aflau acolo încă trei sau zece sau o mie de perechi, dacă le vedeam sau nu, dacă eram doar a aceuia sau și a altora”²⁸³. Scenele pe care le descrie Albertine sugerează un scenariu încărcat de erotism care aduce, în vis, tocmai sentimentul de libertate totală pe care l-am invocat mai sus ca fiind un reper fundamental pentru romanul *Cu ochii larg închiși*: „...nu există desigur nimic în existența noastră conștientă care să echivaleze senzației de ușurare, de libertate, de fericire resimțită în acest vis”²⁸⁴.

În capitolul dedicat simbolurilor Erosului am amintit o scenă pe care Mircea Cărtărescu o schițează într-unul din volumele *Orbitor*-ului. O scenă care poate fi lesne considerată orgiastică, dar care în realitate se fixează pe același arhetip al erosului regenerativ, dătător de viață. Și în textul lui Arthur Schnitzler regăsim o scenă care se aseamănă foarte bine cu cea cărtăresciană: „...și toate celelalte perechi, acest flux infinit de goliciune care spumega în jurul meu și din care eu și bărbatul care mă ținea înlănțuită nu reprezentam decât o undă”²⁸⁵.

Ca orice arhetip se cere identificarea unui anume comportament sau model vechi, poate sub formă de vestigiu, în cadrul istoriei culturale a omenirii. Spunem doar că antropologia lui Émile Durkheim a semnalat mai multe cazuri de comportament ritualizat în care indivizii viermuiesc, goi, unii peste alții, în cadrul sărbătorilor sau a tradițiilor prin care urmăresc îndepărtarea a ceea ce ei

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*, p. 79.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 80.

consideră a fi spiritul morții sau, alteori, integrarea celui mort în universul totemic al strămoșilor²⁸⁶.

O servietă devine pentru orice scriitor, într-un context potrivit, un simbol purtător de semnificații. Schnitzler face uz de simboluri integrate într-un sistem de valori acordat cu finețe la detaliile intime ale personajelor propuse cititorilor. Un alt detaliu din visul pe care îl are Albertine și peste care am trecut în mod deliberat se referă tocmai la o servietă galbenă în care soțul, plecat după haine și podoabe, reușește în mod ciudat, specific visului, să bage toate lucrurile pentru a i le aduce soției. Scriitorul pare să se folosească de Fridolin într-o manieră aproape didactică, pentru că următorul capitol, după ce povestea visului se încheie, iar servieta încăpătoare pare să fie doar un detaliu nesemnificativ, readuce simbolul în atenția cititorului.

Aflat în căutarea unui răspuns, a femeii salvatoare și a vechiului coleg Nachtigall, Fridolin se lovește doar de uși sau drumuri închise. Într-una dintre încercările eșuate de a găsi un răspuns sau o explicație la seara halucinantă din casa în care s-a ținut balul mascat, Schnitzler surprinde reacția și gândurile eroului, aparent frustrat de căutările zadarnice: „Fridolin își luă rămas-bun, fiind bucuros că avea în mână *servieta de medic* când ieși pe poartă; așa nu va fi considerat desigur un oaspete al aceluia hotel, ci o persoană oficială”²⁸⁷ (s.n.). În epoca pe care o surprinde scriitorul vienez, doctorii purtau în timpul vizitelor și nu numai, o servietă specifică, ușor de recunoscut ca formă, ceea ce făcea din obiect o marcă a meseriei. Visul Albertinei îl arată pe doctor, așadar, în căutarea lucrurilor specifice traiului decent, dar și luxos, lucruri care încăpeau într-o ciudată servietă pe care Fridolin, în ciuda faptului că era gol, o avea la el. De această dată, în planul pe care scriitorul pare să-l propună ca real,

²⁸⁶ Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Prefața: Gilles Ferreol, Iași, Editura Polirom, 1995.

²⁸⁷ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 85.

protagonistul găsește în servieta sa un sprijin social, împotriva oricărei judecăți sau prejudecăți. Schnitzler folosește servieta doctorului și arată felul în care soția percepe meseria și, deci, pe soțul său și felul în care se percepe Fridolin însuși.

Astfel, putem afirma, cu puține îndoieli, că scriitorul folosește registre de interpretare diferite, în sensul în care Albertine vede în soțul ei un bărbat preocupat de carieră, mai mult decât de orice altceva. Celelalte preocupări, între care și familia, sunt filtrate de meseria de doctor pe care o și folosește ca pe o carte de vizită în orice context. Fridolin, cu cealaltă viziune a simbolului, face din servieta o prelungire a sa, meseria de doctor urmărindu-l ca o mască în toate situațiile vieții sale, indiferent de cât de nepotrivit ar părea. Este un fel de a spune că eroul, propus de scriitor să treacă prin aventurile nocturne ale realului și oniricului, este gol fără meseria sa de doctor, care îi oferă o justificare socială în același fel în care măștile din cadrul balului plin de senzualitate justificau o libertate de acțiune în armonie cu instinctele.

Spre finalul textului ceea ce este doar sugerat prin intermediul unor simboluri, adică o indiferență parțială sau o lipsă de afecțiune reală față de propria familie, devine mai clar, pentru că Schnitzler pare să își dorească o întărire a ipotezelor literare puse la lucru aici. Protagonistul ar face orice să întârzie acasă, iar când ajunge, după ore lungi de serviciu la spital sau de plimbări fără țință²⁸⁸ este, de fapt, absent. Nimic din ce ar trebui să fie normal nu este în cazul variantei domestice a lui Fridolin. De exemplu, „...ajunse acasă puțin obosit, însă într-o dispoziție ciudat de

²⁸⁸ A se vedea, aici, și comportamentul soțului din visul pe care l-a avut Albertine. Ca după o matrită, Fridolin nu se desprinde de o atitudine de tip rătăcitor, cu un scop, cunoscut sau nu, real sau nu. Rătăcirea soțului din vis este confirmată de cea reală și mai remarcăm că majoritatea episoadelor în care își croiește drum prin oraș sunt pe durata nopții, ceea ce întărește existența unei intenții clare a scriitorului în privința imaginării unei lumi între realitate și vis.

relaxată”²⁸⁹ sau este surprins jucându-se cu propriul copil când servitoarea anunță câteva urgențe medicale: „...se ridică parcă eliberat...”²⁹⁰. Nici pentru situațiile care par să fie mai importante în viața sa, legate de serviciu, nu se respectă registrul firesc, pentru că în timp ce este la spital „se bucură că după ultimele două nopți petrecute aproape fără să doarmă se simțea atât de minunat de proaspăt și cu mintea limpede”²⁹¹.

Explorator al psihicului uman și cunoscător al conceptelor psihanalizei, Schnitzler prezintă în așa fel trăirile lui Fridolin încât creează o gradatie semnificativă pentru o tulburare de personalitate de tip *borderline*. Imediat ce resimte liniște, relaxare, odihnă și tonus mintal, eroul nostru pare la fel de pierdut ca în visul Albertinei: „Și acum ce urma? Să meargă acasă? Păi unde altfel? Doar nu mai putea întreprinde nimic astăzi. Și mâine? Ce? Și cum? Se simțea neiscusit, neajutorat, totul i se scurgea printre degete; totul devenea ireal, chiar și căminul lui, soția lui, copilul lui, meseria lui, ba el însuși...”²⁹². Tulburarea de tip *borderline* este însoțită de dificultăți în controlul emoțiilor, motiv pentru care individul trece repede de la o stare, la alta. De asemenea, „instabilitatea și excesul în relațiile sociale”²⁹³ pot caracteriza individul cu tulburare de tip *borderline*. În sfârșit, este lesne de observat și că mai toate trăsăturile afecțiunii arată o compatibilitate cu tipologia psihologică a lui Fridolin care, spre final, alunecă parcă într-o scindare a eului după un model dostoevskian.

Neputința de a fi bărbatul de acțiune și aventurierul cu încredere în el îl determină pe Fridolin să se gândească la o

²⁸⁹ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 93.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 94.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 98.

²⁹³ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avandprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 59.

cale, aparent, mai simplă. Aceeași nevoie de a fi altcineva, identificată la Goliadkin, personajul lui Dostoievski, duce la scindarea eului și la apariția dublului. Doctorul nostru se gândește la renunțare, aflat într-un conflict cognitiv major. Comparativ cu soția sa, care ar fi fost dispusă să abandoneze viața de familie doar pentru o aventură cu un necunoscut șarmant, prin urmare cu un scop, pe cât de simplu, pe atât de precis, se cuvine să remarcăm că Fridolin, din păcate pentru personajul masculin din literatura universală, face dovada unei slăbiciuni de caracter ieșite din comun, ceea ce, până la urmă, întărește un tip de afecțiune psihologică. Imediat ce orologiul din centrul orașului bate, protagonistul simte brusc, „fără niciun fel de premeditare [...] să plece spre o gară oarecare, să se urce în tren, indiferent încotro, să dispară pentru toți oamenii care l-au cunoscut vreodată, să apară din nou [...] ca un alt om, un om nou”²⁹⁴. Dorința de a evada sau de a scăpa de o înlănțuire a propriei vieți nu pare legată de nimic, iar după toate evenimentele descrise în text, ea riscă să fie și inexplicabilă.

O asemenea atitudine ar fi fost justificată de o eventuală judecată publică a lui Fridolin, prin demascarea lui în cadrul balului la care a intrat neinvitat, iar scriitorul vienez se folosește de reacția paradoxală a eroului tocmai pentru a simboliza că el a fost, până la urmă, văzut așa cum este el și nu cum și-ar dori. Visul pe care îl are Albertine și pe care i-l comunică soțului cu rezerve foarte puține în ciuda unui conținut erotic cu valențe adulterine, pare să-l descrie pe Fridolin așa cum este el cu adevărat, și, ca în majoritatea viselor, semnificația rămâne ascunsă, chiar dacă ea poate fi intuită, așa cum vedem în cazul doctorului. O asemenea propunere pare susținută, în manieră proprie, și de scriitor.

Astfel, Fridolin este descris în mijlocul unor procese de conștiință, însă fără instanțe acuzatoare. Tulburarea lui îl face să se gândească la o existență dublă, la câteva cazuri

²⁹⁴ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 98-99.

patologice pe care le cunoaște din experiența sa medicală, toate sub același plafon al imperativului de a dispărea. Singura comparație a stărilor pe care le încearcă este, în mod deloc surprinzător deja, cu visul: „...atunci când ne reveneam din vise? Sigur, ne aminteam... Dar cu certitudine existau și vise pe care le uitam cu desăvârșire, din care nu rămânea nimic decât un fel de dispoziție enigmatică, o stare confuză misterioasă”²⁹⁵. Schnitzler propune, prin urmare, în mod direct, spre finalul textului, și cheia lui de interpretare.

Nu fără un tact special, scriitorul se folosește de relațiile dintre cei doi soți protagoniști, iar scenele de sinceritate în care se împărtășesc amintiri, dorințe sau vise devin în egală măsură importante. Se surprind detaliile și, desigur, simbolurile care construiesc un sens ascuns primei interpretări în orice poveste sau vis invocat de cei doi, dar trăirile, în special cele ale lui Fridolin, devin centrul de interes pentru cititor. În această linie constantă a mărturisirilor își propune eroul să-i povestească soției, Albertinei, toate întâmplările prin care a trecut, indiferent de consecințe. Hotărârea de a-i mărturisi totul vine și se instalează grație unui ajutor pe care personajul pare să și-l ofere – îi va povesti „ca și cum tot ceea ce trăise ar fi fost un vis...”²⁹⁶.

Angajarea sa într-o realitate pe care pare să o refuze sau să nu și-o asume duce în final la o contopire a planurilor real și oniric. Așadar, odată luată hotărârea să povestească toate aventurile sale începe și confuzia: „Realitate? Se întrebă – și distinse în acest moment, aproape de tot de chipul lui Albertine pe perna de alături, perna *lui*, ceva închis la culoare, delimitat [...] întinse mâna spre pernă și luă masca pe care o purtase în noaptea trecută...”²⁹⁷. Atenția cititorului este pentru puțin timp atrasă de seria de speculații în care se

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 99.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 115.

²⁹⁷ *Ibidem*.

lansează Fridolin în încercarea de a găsi o explicație rațională pentru prezența măștii pe propria lui pernă, alături de Albertine. Nu este nimic întâmplător în așezarea măștii în cadrul cel mai intim al casei protagoniștilor, cum nu sunt lipsite de semnificație și italicele cu care Schnitzler alege să întărească „perna *lui*”.

Pentru Otto Rank, un alt dizident de la mișcarea psihanalitică freudiană, visul și realitatea sunt elemente de determinare reciprocă. Rank se folosește de tiparul de gândire primitiv și oferă câteva exemple în care visele oamenilor erau interpretate și investite ca manifestări reale, care încă nu s-au întâmplat, dar trebuie în mod obligatoriu să devină reale. Visele sunt povestite ca și cum ar fi fapte reale tocmai pentru că are loc, în mentalul colectiv, o identificare a celor două instanțe – visul cu realitatea²⁹⁸.

Nimic nu este cu desăvârșire adevărat, real, după cum niciun vis nu este absolut niciodată doar un vis. Cea mai simplă formulă de interpretare a viselor are la bază principiul plăcerii sau al compensării, indiferent de faptul că individul conștientizează sau nu propriile instincte. Arthur Schnitzler alege să redea o întreagă teorie psihanalitică prin intermediul unui text în care, singure, personajele, sunt pacienți și un fel de psihanaliști în căutarea intuitivă a răspunsurilor. Cei doi soți ajung să accepte că toate aventurile, reale ori visate, s-au încheiat și că visul nu este niciodată doar vis. Altfel spus, în cel mai literar curs de psihanaliză, *Cu ochii larg închiși*, acțiunea conștientă a individului care urmează un scop este echivalentă cu visul său, în care se simte dezinhibat sau rușinat în căutarea aceluiași scop. Diferența este că primul rămâne conștient, angajat în propriile trăiri, în timp ce al doilea nu este pregătit încă să accepte că *sinele* propriu este cu totul altfel decât *Supra-eul* pe care l-a moștenit și afișat

²⁹⁸ Otto Rank, *Psihologia și sufletul. Un studiu despre originea, evoluția și natura sufletului*, Traducere din germană și cuvânt introductiv: Simona Tudor, București, Editura Herald, 2010, p.118.

toată viața. La Schnitzler nu există nicio diferență între realitate și vis, chiar în ciuda încercării finale a celor doi soți, care par supuși unui destin tragic de a rămâne închiși într-o realitate ca un vis: „– Acum ne-am trezit desigur, spuse, pentru mult timp”²⁹⁹.

Destinul tragic al celor doi soți, încercați de himere și forțe venite chiar din interiorul conștiinței lor oferă textului o aparență de tragedie moralizatoare; în final, nu contează perioada pentru care soții rămân treji! Inevitabil, mai devreme sau mai târziu, prin înseși trebuințele corpului, vor adormi și vor deveni din nou supușii propriilor lor vise.

3.2. O lume ca o jucărie

De ce? Pentru că Thomas Pynchon, asemeni unora dintre scriitorii postmoderniști, se joacă în primul său roman, *V.*, apărut în anul 1963. Scriitorul american avea 26 de ani când a reușit să treacă de viziunea simplă a soldatului și a traumelor armatei prin ironie, ludic și parodic și să formuleze o poveste pe mai multe planuri care orbitează în jurul unui soare incandescent și de necuprins – *V.* Nimic din romanul lui Pynchon nu propune o explicație pentru ce ar putea însemna *V.*, însă o serie de sugestii, extrem de diferite, pot fi regăsite în text.

Personajele în jurul cărora se țese o adevărată plasă au compoziție simbolică iar, de mult ori, alienarea lumii sau a individului într-o societate din ce în ce mai mecanică este cheia potrivită de receptare a textului. Când pare că ar putea exista un tipar sau un plan de acțiune în interiorul textului, Pynchon se îndepărtează de el și trece mai departe, spre o nouă pânză în care cititorul se lasă prins.

Lectura romanului este un semn de avertizare în sine, pentru că suntem în lumea unui scriitor care nu vrea să

²⁹⁹ Arthur Schnitzler, *op. cit.*, p. 117.

servească, asemeni unui vasal, nici unei ideologii. Chiar dacă personajul în compania căruia se deschide romanul se numește Benny Profane și este din primele cuvinte numit „yo-yo uman”, complexitatea lumii V. lasă să se înțeleagă că orice încercare de a pune rezonanțele numelui în legătură cu o semnificație ar reprezenta un demers inutil și fără niciun fel de legătură cu orice. Lumea sau planurile pe care le propune scriitorul nu au decât arareori valențe sacre, armata din care par să fi scăpat sau dezertat unii a fost înlocuită de berării sau crâșme în care se servesc mai degrabă scandaluri decât băutură, iar femeile sunt, de această dată ca la Schnitzler, conturate în linii care să arate de cele mai multe ori, fie superficialitate, fie o superioritate care transformă orice personaj masculin într-un copil speriat și rătăcit.

Romanul lui Pynchon lasă loc unei angoase care se naște din proiecțiile negative ale personajelor atât de bine structurate în manieră postmodernă: „...visele obișnuite se transformă năprasnic în coșmaruri. Câinele devine lup, lumina, amurg, pustietatea, orizont de așteptare; și iată-l pe puștiul din marină care borăște în mijlocul străzii...”³⁰⁰. Asemenea imagini dinamice, care ascund de fapt o stare a lumii în genere, nu doar a personajelor din V., de evoluție falsă, de schimbare a unui fond imposibil de transformat de altfel, sunt specifice romancierului american. În registrul de simboluri folosite de Pynchon putem aminti *oamenii*, ca jucării sau obiecte mecanice, dar, adesea, și ca animale. Se respectă astfel principiul emis de Cassirer care a făcut obiectul unor largi dezbateri în antropologie – omul, ființă simbolică³⁰¹. Femeile și bărbații sunt descriși de Pynchon ca specii cu particularități unice, dar nu în mod definitiv separate sau valorizate pozitiv. Femeile sunt superficiale și concentrate pe operații estetice, în timp ce bărbații devin

³⁰⁰ Thomas Pynchon, V., Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 8.

³⁰¹ Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, p. 42-43.

ridiculizări oedipale infantile, blocați, în unele cazuri, chiar într-o fixație orală. Printre chipurile de fochiști, mecanici, marinari sau pifani care aglomerează orice bar se află și Ploy, surprins în special prin problemele sale de sănătate dentară. În urma neglijenței și a unei intervenții stomatologice, Ploy rămâne fără dinți, dar folosește o proteză prin care să compenseze posibilul handicap.

În manieră postmodernă, Pynchon descrie cu umor nefericirea motoristului, în special tentativele de suicid în urma constatării că a rămas fără dinți. Ploy compensează șocul emoțional prin dezvoltarea unui comportament violent și de renume în rândul celorlalți, dar specific copiilor – de a mușca pe oricine, de oriunde, cu noua sa proteză pe care și-o ascute cu o pilă specială: „mușcatul a devenit distracția preferată a lui Ploy”³⁰². Comportamentul și nevoia de a provoca durere și celorlalți sunt similare cu cele descrise de Bret Easton Ellis în *American psycho*: „Durerea mea este constantă și ascuțită și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții”³⁰³. Prin urmare, se poate observa cum cei doi scriitori americani folosesc *durerea* și nevoia de a o împărtăși celorlalți ca pe o marcă simbolică a lumii în care oamenii au ajuns într-un punct de criză și de îndepărtare unii de alții.

Psihanaliza ar spune că un eveniment traumatic este adaptat înconștient și transformat fie într-un joc, fie într-o manifestare violentă, care, cel puțin în cazul romanului lui Ellis, face din crimele multiple un simplu joc. În eseul strălucit despre psihologia înconștientului, *Dincolo de principiul plăcerii*, Sigmund Freud se referă tocmai la nevoia infantilă de a repeta, atât evenimentele plăcute, cât și pe cele neplăcute. În vasta operă de cercetare psihologică lăsată de Freud moștenire se poate identifica și cazul unui pacient care prezenta, la vârsta de un an și jumătate, în ciuda unei

³⁰² Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 11.

³⁰³ Bret Easton Ellis, *American psycho*, p. 487.

cumințenii generale, un comportament curios. Avea obiceiul să arunce jucăriile mai mici într-un colț al camerei în care se afla sau sub un pat. Un obicei similar presupunea și un *mosor* de lemn, scrie Freud, pe care era înfășurată o sfoară și „niciodată nu i-a trecut prin cap, de pildă, să tragă după el pe dușumea mosorul, să se joace cu el «de-a mașina», ci, cu multă îndemânare, arunca mosorul ținut de sfoară peste marginea pătuțului [...] pentru ca apoi, trăgând din nou de sfoară [...] să salute reparația acestuia, [... astfel că] jocul completat consta din dispariție și reparație”³⁰⁴.

Ne interesează aici mai puțin patologia infantilă și modul de organizare psihologică în cazul episoadelor traumatizante, cât mai ales detaliul cu jucăria, care, în mod surprinzător, este o altă formă de *yo-yo*. *V.* are trăsăturile unui joc, ceea ce era de așteptat pentru un roman postmodern, chiar dacă personajele și lipsa de constanță, într-o mișcare permanentă, asemeni jucăriei, reprezintă o creație plină de imaginație, care atrage lectorul, tocmai prin stimularea unui ludic infantil prin exercițiul lecturii. Cum argumentele pentru o lume de bărbați reduși la un stadiu infantil sunt numeroase în deschiderea romanului, alegem să mai redăm un exemplu, în care nu se descrie cum Ploy, blocat în repetiție, mușcă o chelneriță de fund, ci felul în care marinarii, în ciuda unei proiecții sociale, puternic masculinizată, general acceptată pretutindeni, sunt, de fapt, niște ființe neajutorate care se referă de multe ori la ospătărițe cu apelativul „mamă”. Și, mai mult, într-unul din baruri, patroana, „ca să-și pună-n practică politica ei maternă, instalase pentru clienți robinete de bere în formă de sâni mari, confecționate din cauciuc spongios”³⁰⁵.

Ironia lui Pynchon pedepsește astfel o marcă socială care propune, sub formă stereotipizată, imaginea bărbatului ideal,

³⁰⁴ Sigmund Freud, *Opere*, vol. III, *Psihologia inconștientului*, Traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 171.

³⁰⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 12.

ascuns sub ocupația nobilă de militar-marinar în cadrul forțelor navale americane. Nu se referă în sens metaforic la sâni, ci în sensul propriu, pentru că la un singur semnal „toți geanabeții plonjau încercând să apuce un *robinet-sân* și cine avea noroc și reușea *sugea bere* (s.n.) cu spor. Erau șapte robinete-sâni și, de obicei, participau cam două sute cincizeci de marinari”³⁰⁶. Contrastul hilar între imaginea hrănitoare a sânelui matern și berea care se scurge din el reprezintă o altă marcă a textului scriitorului american.

Literatura lui Pynchon este caracterizată și de o subtilitate paradoxală, în sensul că nu spune niciodată lucrurilor pe nume, dar nici nu pare să ascundă ironia pe care o proiectează peste mai tot ce înseamnă arhetip american de masculinitate sau de soldat. Imaginea militarului neînfricat care nu dă niciodată înapoi și care a vândut milioane de bilete în cinematografele din toată lumea este aici înlocuită cu o adunătură de bărbați – copii, dependenți de un joc pueril care îi reduce la un mod de trăire instinctual. Nici acțiunile bărbaților nu scapă de ironia lui Pynchon, pentru că cei care au fost sau sunt militari, dezertori sau nu, fac un adevărat război, nu pe vreun câmp de luptă, ci în contextul sânelui cu bere. „Întregul impact al asaltului”, „incursiuni pe flancuri”, încercări de asediere, subofițeri „în patru labe”, „vârful de lance”, „în cursul șarjei detașamentul acționase”³⁰⁷, toate se referă la o îmbulzeală smintită pentru a căpăta accesul la un robinet-sân. Foarte ușor putem remarca felul în care simbolurile masculine, de putere, asociate scenariilor și fantasmelor de seducție, atât de importante pentru literatura lui Schnitzler, sunt aici ridiculizate și folosite, tot ca simboluri, pentru a sugera cu totul altceva. Viziunea este fără îndoială similară celei din romanele lui Ellis, unde bărbatul de succes, modelul sau tatăl dedicat, reprezintă de fapt pretexte pentru a deconstrui

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 16.

mituri sau imagini care țin mai degrabă de o utopie, decât de realitate. Pynchon îi descrie pe bărbați „salivând, care izbeau cu picioarele, zgâriau, creștau cu șişurile și răgeau strașnic”³⁰⁸, pentru a pune ordine parcă în registrul simbolic al masculinității dintotdeauna. Un exercițiu de imaginație ne-ar spune că nihilismul scriitorului ar putea transforma *Iliada* într-o cu totul altă operă, în care toate dovezile de curaj ale războinicilor ar fi simplu de înlocuit fie cu beții, fie cu orgii.

Nimic din ce ar trebui să fie solemn, în sens stereotip, nu mai poate fi în *V.*, după cum ar trebui să menționăm și că atât de cunoscutul *pact ficțional* al lui Eco se dovedește aici, pe cât de riscant de invocat, pe atât de inutil. Orice pare întâmplător sau pur și simplu substrat, context sau univers ficțional, la Pynchon se dovedește a fi un joc atent pregătit, cu piese colorate și pline de viață, gata să demonstreze că prezența lor în text este concretă și de ecou, cu semnificații reale. De pildă, chiar începutul romanului, suspect de banal, anunță sec că „în ajunul Crăciunului din 1955, Benny Profane, în leviși negri, geacă de piele, teniși și o pălărie mare de cowboy, trecea întâmplător prin Norfolk, Virginia”³⁰⁹.

Obsesia scriitorilor americani pentru detaliile vestimentare este într-adevăr dusă la extrem de romanul lui Ellis, *American psycho*, dar joacă un rol important și în *V.*, unde hainele devin proiecții ale sinelui celui care le poartă. Este simbolică în sine folosirea unor haine care nu doar că nu vin bine unui militar, fie el și în rezervă, ci sunt chiar pestrițe. Că Benny Profane este îmbrăcat ca și cum nu a văzut armata niciodată din interior, poate trece și ca o declarație a scriitorului, familiarizat cu armata Statelor Unite. Dar că eroul se afla „întâmplător” într-unul din statele țării, este, în mod cert, o tehnică simplă și eficientă de a sugera, la adăpostul cuvintelor simple, jocul în care oamenii s-au

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 7.

angajat sau la care au fost angajați de Pynchon. Ca un *yo-yo* sau *mosor*, Profane se poate afla *întâmplător* oriunde, vine sau pleacă într-o mișcare neobosită acolo unde dorește spiritul ludic al scriitorului.

Pentru a susține ipoteza că oamenii sunt folosiți în roman pentru valențele lor simbolice, ar trebui să ne referim și la personajele feminine, complex și realist conturate. Viziunea lui Pynchon se cristalizează de cele mai multe ori doar prin implicarea a două elemente, în cazul de față, femeile și bărbații. Nu devine clară personalitatea protagoniștilor până ce aceștia nu intră în contact cu altcineva, prin intermediul căruia să poată fi descriși. Se produce un efect de subiectivitate, o altă marcă a textului la Thomas Pynchon. De exemplu, faptul că „Profane a renunțat repede la încercările de a decodifica cele câteva dorințe ale ei”³¹⁰ reprezintă modalitatea preferată de scriitor pentru a construi unele personaje sau pentru a arăta diferitele lor trăsături de caracter. Dacă în asemenea situații, viziunea protagoniștilor de gen masculin definește genul feminin, pentru a fi corect și echilibrat scriitorul folosește metoda și în sens invers. Uneori, femeile simbolizează dorința, dar și neputința celor care fantasmează: „...visând la pustiuri cu aspect selenar, la sfârșitul muzicii chang, la fetele yemenite cu capetele gingașe acoperite cu basmale albe ale căror coapse tânjeau după dragoste”³¹¹. Asemenea construcții sunt menite să spună ceva despre cei care realizează proiecțiile și în niciun caz despre obiectul proiecțiilor, adică despre tinerele fete.

Dacă pentru Ken Kesey lumea în sine devine un simbol și este descrisă, după cum vom discuta mai jos, ca fiind neprimitoare și alienantă, pentru Pynchon asemenea caracteristici sunt rezervate doar unor oameni. În *V.*, femeile par golate de orice trăsătură omenească și sunt reduse la o

³¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

³¹¹ *Ibidem*, p. 25.

formulă mecanică de existență, în viziunea masculină, care o receptează și o valorizează ca atare.

Astfel, cititorul se află în ipostaza de a alege cel puțin două direcții de lectură și de interpretare, de înțelegere, pentru că viziunea lui Profane, de pildă, despre una dintre tinerele femei din *V.*, spune ceva atât despre el, cât și despre cea „judecată”. Ceea ce nu înseamnă că una dintre direcțiile de interpretare este falsă! Dimpotrivă, Pynchon reușește să creeze scenarii valabile și reale în același timp. În situația de a se deplasa într-o mașină condusă sportiv de Rachel, Benny Profane este surprins contemplând: „ăsta a fost un alt obiect neînsuflețit [...] care era cât pe ce să-l omoare. Nu știa sigur dacă se referea la Rachel sau la automobil”³¹². De cealaltă parte, Rachel contribuie la amplificarea senzației că sexul opus este receptat prin intermediul unui sine care filtrează informațiile despre lume în general și cerne o concluzie cu caracter final. Protagonista alege să cânte o piesă cu un conținut clar:

„Ei, bărbatul de nimic nu-i bun
Decât să umble creanga prin târg [...]
Pân' să dai de-un bărbat cu suflet bun
O să iei de multe ori plasă,
Fiindcă bărbatul cu suflet bun
E-acela care va...”³¹³.

Nasul este folosit insistent ca un simbol în *V.*, mai ales prin folosirea lui în relație cu una dintre figurile feminine. Cum ne-a obișnuit, Pynchon schițează perspectiva prin intermediul altor personaje, nu a celor aflate sub lupă la momentul descrierii și cu atât mai puțin nu prin descrierea omniscientă. Operațiile estetice fac parte din registrul literar al scriitorului american, iar folosirea lor sugerează o serie de semnificații simple, dar care cer un oarecare travaliu de interpretare. Din perspectiva celui care a operat mii de femei

³¹² *Ibidem*, p. 27.

³¹³ *Ibidem*, p. 63.

și care urmează să mai opereze încă o dată, „o corectare – de orice natură: socială, politică, emoțională – nu e rezultatul căutării raționale a căii de mijloc, ci presupune, mai degrabă, opțiunea pentru soluția diametral opusă”³¹⁴. A opera un nas devine, prin urmare, mai mult decât o satisfacere a unei frustrări – o compensare sau manifestarea unei nemulțumiri generalizate în legătura cu propria viață.

Pentru a înțelege mai bine simbolul, trebuie să facem trimitere, cel puțin la *Nasul* lui Gogol³¹⁵, povestire în registrul absurd, dar și la *Dicționarul* lui Evseev. Scurta povestire a lui Gogol amintește mult de *Dublul*, romanul lui Dostoievski, dar ne atrage atenția și prin trăsăturile protagonistului care se trezește fără nas. Acesta este un funcționar public, printre alte câteva mii de asemenea oameni, care se forțează să creadă că rolul jucat de el este unul fundamental în mecanismul social în care este angrenat. Pentru Evseev, *nasul* este un simbol al laturii animalice, expresia dorințelor, inclusiv ale celor sexuale. „Nasul mai e asociat sufletului”, scrie Ivan Evseev, dar precizează și că „dacă vizezi că ți-ai pierdut nasul – vei fi umilit”³¹⁶. Nici *Cartea românească de vise* nu omite simbolul și îl propune în tipar tradițional ca pe un purtător de semnificații despre statutul social sau recunoașterea din partea celorlalți³¹⁷. Tăiatul nasului este o tehnică estetică astăzi, sub supraveghere medicală, dar în trecut, după cum arată Stelian Dumistrăcel, făcea obiectul unei pedepse: „...erau însemnați prizonierii de război și tot așa erau pedepsiți și hoții sau negustorii necinstiți...”³¹⁸.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

³¹⁵ N. V. Gogol, *Mantaua • Nasul • Însemnările unui nebun*, Iași, Polirom, 2012.

³¹⁶ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 392-393.

³¹⁷ Mihăescu, Eugen, *Carte românească de vise. Tălmăciri tradiționale*, ediția a III-a, București, Editura Călin, 2008, p. 82.

³¹⁸ Stelian Dumistrăcel, *Pină-n pînzele albe. Expresii românești, Biografii – motivații*, Ediția a II-a, revăzută și augmentată, Iași, Editura Institutul European, 2001, p. 257.

Prin urmare, departe de a fi doar un nas, Pynchon folosește simbolul pentru a sugera atât rezistența la schimbare a protagoniștilor implicați, cât și slăbiciunile lor de caracter. Aflată în operație, Esther trece printr-o gamă de trăiri noi: „nu se mai simțise niciodată atât de neajutorată”³¹⁹, ceea ce nu evocă în mod necesar trăiri negative. Femeia consideră operația sa de transformare „o experiență aproape mistică”³²⁰, dorindu-se de fapt, o subliniere a importanței acestei intervenții chirurgicale. În același timp, mai putem observa că, dacă pentru Schnitzler zborul este rezervat doar oniricului, la Pynchon el este asociat narcoticelor sau stărilor extracorporale, la limită. Astfel, Esther resimte operația ca pe o transformare totală care poate să îi schimbe o viață marcată de complexe: „...am simțit cum plutesc, plutesc și cobor planând [...], cum mă transform din ce în ce mai mult într-un strop, fără griji, fără traume, fără alte neplăceri: și exist, atât...”³²¹.

Chiar dacă despre viața lui Thomas Pynchon se cunosc extrem de puține detalii, autorul preferând să rămână într-un anonim total, asta nu înseamnă că din text nu se emană un interes special pentru structurile psihicului uman pe care scriitorul îl cultivă și îl speculează în *V.* Operația estetică este mai degrabă un prilej de investigație psihologică la Pynchon, pentru a construi particularități ale vieții personajelor create. Nasul nu arată complexe și frustrări, ci și încercarea eroinei de a compensa ceva, de a umple un gol. În același timp, nasul care a provocat atâtea neplăceri și o stimă de sine scăzută, este tratat ca un element traumatizant, refulat. Chirurgical ajunge cu incizia în momentul în care trebuie să scoată „cocoșa” din interiorul nasului, iar o serie de personificări sugerează, o dată în plus, că Pynchon scrie despre ceva mai mult decât un simplu nas operat: „hai s-o

³¹⁹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 136.

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem.*, p. 136.

scoatem [...] nu vrea încă să iasă [...] nu-i dădea drumul”³²² și, în final, după reușită, „ți-l dau să-l păstrezi ca suvenir”³²³. *Rezistența* unei părți ascunse, supărătoare, din nasul operat amintește de *rezistența* psihicului în timpul curei psihanalitice. Chiar Freud spune că aceasta „însoțește tratamentul la fiecare pas; fiecare asociație, fiecare act al celui tratat trebuie să țină seama de rezistență...”³²⁴, devenind o forță reală care se opune, de fapt, travaliului de însănătoșire.

Concret, după cum arată și *Dicționarul de psihanaliză*, cel care este supus analizei și, prin urmare, procesului terapeutic, în mod inconștient, de cele mai multe ori, se manifestă sau reacționează într-o manieră care împiedică specialistul în analiză³²⁵. Răspunsuri ironice, perioade de răs isteric, negații sau tăceri, nerespectarea unor termene stabilite în comun sau absențe de la ședințe constituie de fapt formula inconștientului de a păstra un echilibru fragil, în locul unui conflict inevitabil, declanșat de identificarea traumei refulate. Tehnica psihanalitică și în general psihologică presupune nu doar un dialog pentru a facilita un proces de conștientizare a elementelor perturbatoare, ci și susținerea celui supus analizei pentru a trăi mai departe cu elementul traumatic, adus în plan conștient. Astfel, toate personificările elementului rezistent în fața operației estetice, care culminează cu scoaterea și transformarea lui într-un suvenir, devin metafore ale proceselor și piedicilor psihice.

Orice abordare a simbolurilor prezente în literatură ar trebui, în mod ideal, și conform ipotezei de lucru propuse de Mauron în psihocritica sa, să scaneze întreaga operă a scriitorului analizat. Însă, considerăm că putem extrage

³²² *Ibidem*, p. 137.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Sigmund Freud, *Opere*, vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană și note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004, p. 95.

³²⁵ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, p. 803-804.

concluzii pline de substanță și valide și din confruntarea unor texte izolate și despărțite cultural de câteva decenii sau de mii de kilometri. La Pynchon, de pildă, dincolo de spațiul simbolic al textului, există și o dimensiune aproape didactică pentru postmodernismul literar.

Un alt simbol utilizat de scriitorul american este *păianjenul*, invocat în text ca un echivalent al feminității: „– Femeia vrea să fie femeie [...]. Vrea să fie posedată, pătrunsă, violată. Mai mult decât atât, ea vrea să cuprindă bărbatul. Cu pânze de păianjen țesute din sfoară de yo-yo: o plasă sau o capcană. Profane o avea în minte pe Rachel”³²⁶. Pentru Michael Ferber, păianjenii reprezintă o categorie de simboluri speciale pentru că „își produc firele, scoțându-le din *propriul lor abdomen...* (s. n.)”³²⁷. Fără să pună un semn de echivalență între feminitate și păianjen, Ferber face trimitere la autori care folosesc simbolul cu valențe magice sau demonice uneori, aflat în contrast cu o altă insectă din registrul simbolic al literaturii universale – albina. Și, totuși, chiar dacă nu se spune că trăsătura de a crea firul și pânza, prin intermediul abdomenului, evocă o creație generală specifică lanțului animal, mai ales celui feminin, se întrevade aici posibilitatea folosirii armonioase a simbolului pentru a sugera feminitatea.

În acest sens, vom aminti că Doina Ruști se referă la simbolul păianjenului, evidențiind valețele sale care denotă singurătatea și lumea efemeră, dar și pânza fragilă, care „întrepează munca neîntreruptă”³²⁸. În aceeași direcție cu Ferber sau Evseev, Doina Ruști nu menționează nimic despre caracterul feminin al simbolului, creator și devorator în același timp. Ivan Evseev este cel care consideră cu adevărat multitudinea de sensuri care și-au făcut loc în acest simbol și începe cu cel de erou civilizator. Presupunem că ipoteza de

³²⁶ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 380.

³²⁷ Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Ediția a II-a, p. 191.

³²⁸ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, p. 316.

cercetare pune un semn de egalitate simbolică între feminitate și păianjen, iar despre femeile și rolul lor civilizator am discutat deja, când am invocat *Măgarul de aur* și *Epopoea lui Ghilgameș*, unde feminitatea se dovedește a fi unul dintre factorii catalizatori ai evoluției umane și ai tranziției spre o stare menită omului de către zei. Chiar dacă pare neobișnuită o asemenea propunere, am demonstrat că între cele două instanțe, ale feminității și ale valențelor civilizatoare, există mai multe legături decât s-ar fi crezut. Tot Ivan Evseev este cercetătorul care amintește legendele „despre metamorfoza unei țesătoare iscusite în păianjen [...]”. Păianjenul – în înfățișarea lui actuală sau sub forma unei fete harnice (prefăcută, ulterior, în arahnidă) – se laudă că țese mai bine și mai frumos ca oricine și o provoacă pe Maica Domnului...”³²⁹. Evident, în beneficiul legendei, viețuitoarea reușește să toarcă fire mult mai fine decât Maica Domnului, căreia îi trezește invidia și, ca urmare, îi și pune un blestem asupra păianjenului.

Am susținut, fără a exemplifica până aici, că postmodernismul lui Pynchon, prin propunerile și simbolurile utilizate de textul său, au reprezentat un adevărat model pentru unii scriitori, între care, la noi, și Mircea Cărtărescu. Se deconspiră chiar Cărtărescu în *Jurnal*, când scrie, nu o dată, „citesc din nou, în engleză de data asta, *V* de Thomas Pynchon”³³⁰. Poetul și prozatorul român își arată în al doilea volum din *Jurnal* adevărata pasiune pentru Pynchon, din care mărturisește, fără rezerve, că își trage seva inspirației. Pe lângă Kafka sau pe lângă reluarea lecturii Bibliei, Cărtărescu găsește în scriitorul american un motor important pentru creația *Orbitorului*: „Am reînceput, totuși, să citesc *V*, cu ușurință și plăcere în lipsa altor stimulente (de care am

³²⁹ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 452-453.

³³⁰ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, 1990-1996, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007, p. 287.

absolută nevoie...)"³³¹ sau „Pynchon mai departe. În curând ajung la splendidul episod «V in love» cu care el știe să termine inubliabil cartea asta care nu-mi dă nicio șansă”³³². În altă parte, pare să nu își poată stăpâni nici frustrarea: „Nu pot scrie ca Pynchon, dar *nu* sunt Pynchon”³³³. Mai amintim o ultimă influență în privința textului și, în mod evident, a simbolurilor folosite, care face din *Orbitor* o lectură mai puțin facilă: „De la Pynchon am învățat să-mi tratez cititorul fără nicio milă”³³⁴.

Chiar dacă Mircea Cărtărescu nu ar fi făcut asemenea afirmații, pe care oricum trebuie să le considerăm înainte de orice, „declarații” sau note de jurnal filtrate și publicate de un spirit estetic și de cenzură firesc, trilogia *Orbitor* rămâne un martor important care să arate prin sine apropieri reale între cele două stiluri artistice³³⁵. Femeia-păianjen de la Pynchon, devine un simbol esențial în opera lui Mircea Cărtărescu, după cum se vede clar în oricare volum din trilogie. Alegem *Corpul*, selectiv, dintr-o diversitate importantă de exemple. Mama scriitorului, invocată ca un motiv fundamental în operă, este descrisă împletind „răbdător și nerăbdător, cu-nțelepciune și nebunie, covorul nesfârșit al iluziei”³³⁶. Mama scriitorului împletește un covor ca o pânză fantastică, în multiple straturi cu realități diferite. „Femeia-păianjen”³³⁷ apare în nenumărate rânduri în textul lui Cărtărescu, de cele mai multe ori ca simbol „pentru capturat viața”³³⁸, iar detaliile violente în care animalele sunt supuse suferințelor în mod gratuit, frecvente în general în literatură, se folosesc

³³¹ *Idem, Jurnal*, II, 1997-2003, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007, p. 136.

³³² *Ibidem*, p. 141.

³³³ *Ibidem*, p. 139.

³³⁴ *Ibidem*, p. 344.

³³⁵ Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Iași, Universitas XXI, 2011.

³³⁶ Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 146.

³³⁷ *Ibidem*, p. 256.

³³⁸ *Ibidem*, p. 284.

aici de perechea *păianjen – fluture*³³⁹. După cum am arătat deja, Pynchon a conferit simbolurilor feminine din textul său valențe materne dintre care alegem, la întâmplare, un exemplu mai concludent. În cuplu, parcă pentru a infantiliza sau pentru a arăta mai degrabă o latură veșnic puerilă a bărbaților, partenera este investită cu aura maternă: „Îi ținea capul cu un gest matern”³⁴⁰.

Asaltul lumii mecanice, motiv central la Ken Kesey, este folosit parțial și de Pynchon, care vede în femeie nu doar un simbol păianjen, devorator, ci și unul bionic, complet artificial, care se apropie parțial de cripticul titlu al romanului, *V.*: „Într-o bună zi [...], va exista o femeie în întregime electronică. Poate se va numi Violet. Dacă se ivește vreo defecțiune, o depistezi și găsești soluția în manualul de întreținere”³⁴¹. Imunizarea propusă de scriitor este una paradoxală în contextul imaginilor materne care abundă în roman și care par menite să încâlcească și mai mult cititorul într-o viziune artistică de tip schizoid, cu realități instabile și planuri de existență elastice. În același timp, ascunde și o incapacitate a personajelor masculine de a gestiona orice fel de relație intimă, matură.

Departate de a sugera că *V.* se referă *doar* la eternul feminin, imediat ce Profane este surprins că fantasmează la un nou tip de om, femeia artificială, Violet, textul se transformă într-un mixer care amestecă și încifrează și mai mult, ceea ce risca, parcă, să devină clar: „*V.* în Spania, *V.* în Creta; *V.* schilodită în Corfu, partizan în Asia Mică [...]. Părul i se albise, gândea ca un copil de cinci ani. *V.* dispăruse”³⁴². Ceea ce înseamnă *V.* este căutat cu înverșunare de Herbert Stencil, un alt personaj din romanul de aproape șapte sute de pagini. Misterioasa entitate, despre care nu am fi îndreptățiți nici măcar să vorbim ca despre o entitate, este pentru

³³⁹ *Ibidem*, p. 256-260.

³⁴⁰ Thomas Pynchon, *V.*, p. 505.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 513-514.

³⁴² *Ibidem*, p. 518.

bătrânul călător-căutător Stencil o stea care pe cât de intens strălucește și atrage, pe atât de inaccesibilă devine. Personajul propus de Pynchon pentru rolul de căutător permanent al unei himere are toate datele necesare pentru a fi și un arhetip – cel al *călătorului*, sau al *pribeagului*. Ne gândim la Cain și la pribegia în care este trimis pentru crima sa, la Ulise și la aventurile sale, încercări parcă menite să compenseze uciderile și ideea care aduce victoria în războiul troian printr-o rătăcire fără țintă, timp de zece ani. *Călătoria* sau *căutarea* se referă la descoperire, dar mai ales la inițiere și perfecționare, în opinia lui Evseev³⁴³. Completăm că descoperirea, ca țintă a oricărei călătorii, duce personajul de mit sau de basm pe drumuri care par menite să lumineze mai mult sinele călătorului și mai puțin entități sau himere urmărite în plan manifest.

C. G. Jung a identificat printre arhetipurile sale și pe cel al *călătorului* sau al *bătrânului înțelept*. Cu toate că Jung vede în arhetip rolul unui guru, călăuzitor pentru eroii de basm sau de legendă aflați în dificultate, cu reprezentări în vise sau creații artistice ca „magician, medic, preot, învățător, profesor, bunic”³⁴⁴, purtător de sens și de clarviziune, de înțelegere și de sfaturi bune, personajul lui Pynchon se încadrează cel mult parțial în tipologia jungiană. Stencil este într-adevăr un bătrân care se află într-o permanentă căutare a lui V., dar eșecul lui de a-l găsi sau de a-l numi, semn că l-ar fi și identificat concret, arată că simbolul este mai complex decât o simplă țară sau o anume entitate. Stencil este în căutarea unei himere care pare să îl consume și să îl reducă la un infantilism specific tuturor bărbaților din universul V. Pynchon sugerează prin evoluția inversă, spre copilărie, o lume în care legile fundamentale sunt înlocuite și guvernate

³⁴³ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 105.

³⁴⁴ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p. 244.

de o singură instanță – V.

Despre femeia-mecanică aflăm mai multe când scriitorul american introduce în text detalii privind trecutul unei astfel de reprezentante misterioase a feminității. Copil fiind, Mélanie trece printr-un scenariu de seducție-abuz alături de tatăl vitreg, unde fetița parcă încearcă să joace un rol de maturitate și de sacrificiu pentru a proteja o soră mai mică: „...se întindea lângă el pe patul lat, el o atingea cu mâinile în multe locuri, iar ea se foia străduindu-se să nu scoată niciun sunet”³⁴⁵. Detaliul este pus de scriitor în legătură cu întreaga evoluție a femeii, care este surprinsă în scurt timp într-un cadru nou de seducție, onirică, de această dată, ca femeie matură. Bărbatul în compania căreia se află o mângâie pe spate și „dibuie o cheiță pe care începe s-o răsucescă. – Te-am găsit la timp, a respirat el. Te-ai fi oprit, dacă n-aș fi...”³⁴⁶. Bărbatul devine în roman, dincolo de rolul cu valențe infantile, un element dinamic care pare să justifice însăși existența unei jumătăți căutate neîncetat. Iată că dorința lui Benny Profane, șoptită pentru sine cu o oarecare teamă, devine realitate într-un plan diferit de existența sa, ca și cum ceea ce gândește se materializează într-un context diferit și independent de el, asemenea unei țesături care leagă destinele tuturor celor care populează romanul lui Pynchon.

Propunerea unei lumi unite și interconectate, indiferent de distanța spațio-temporală care separă personajele, este preluată în mod evident de Mircea Cărtărescu care, în *Orbitor*, pune la lucru o teorie a haosului. O astfel de teorie propune aceeași relație strânsă, dar necunoscută, între oameni, așa cum bătaia de aripi a unui fluture, într-o zonă a planetei provoacă un efect de neoprit care se sfârșește într-un uragan devastator la mii de kilometri distanță. Dorința lui Profane de a exista femeii mecanice, artificiale, care să poată fi setate și reparate în funcție de dorințele unui

³⁴⁵ Thomas Pynchon, *V.*, p. 527.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 536.

păpușar se îndeplinește sub forma unui vis pe care îl are Mélanie, într-un cadru complet diferit de cel al fostului soldat.

O altă dovadă a felului în care realitățile existente în text sunt determinate de dorințe sau, pur și simplu, de idei emise de protagoniști, vine din aceeași direcție a feminității mecanice, Mélanie fiind în viziunea masculină „un obiect al plăcerii”³⁴⁷, fără realitate individuală, ceea ce pare să susțină că singurul plan posibil pentru femeie este doar cel pe care îl proiectează altcineva asupra ei. Pynchon este aproape de această dată de teoria psihologiei sociale care analizează și demonstrează *efectul Pygmalion*. Pe scurt, realitatea sau credința personală a individului în legătură cu persoanele cu care interacționează înlocuiește realitatea obiectivă. Credințele false despre cineva vor crea atitudini specifice la persoanele valorizate de obicei negativ, care la rândul lor ajung să întărească o credință inițial falsă. Prin urmare, imaginea de obiect, proiectată asupra femeii, pare să declanșeze direct o reacție conform *autoîndeplinirii profețiilor*: „Ochii fetei nu trădau nicio reacție. Nici teamă, nici dorință, nici așteptare”³⁴⁸.

Tema feminității este de primă importanță în romanul V., așa cum în opera lui Mircea Cărtărescu femeia devine simbol principal și pretext uneori pentru incursiuni ample în memorie, fie prin folosirea simbolului matern, fie prin cel al iubitei, androgin. Ni se pare o apropiere exagerată de textul lui Pynchon inclusiv alegerea lui Cărtărescu în privința unui personaj regăsit atât în poezie, cât și în proză, aproape la fel de misterios ca însuși titlul romanului american – Victor³⁴⁹. Artificialul, care este impus femeilor din roman, include și o

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 539.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Mircea Cărtărescu se folosește de perspectiva unui alter-ego, Victor, care în realitate ar fi fost fratele mai mic al scriitorului și care a încetat din viață în copilărie. Imaginea fratelui se transformă în diferite simboluri surprinzătoare care încifrează de cele mai multe ori chiar moartea sa.

dimensiune abstractă, pe care Pynchon o construiește treptat, împotriva prejudecăților sociale – libertatea. Pentru Stencil, V. pare să fie simbolul unei femei, sau a unui loc, teritoriu, spațiu paradisiac. Ivan Evseev ar spune că între *feminitate* și *pământ* sunt atât de puține diferențe de natură simbolică încât nu degeaba un număr important dintre culturile lumii au unit cele două entități, confundându-le de cele mai multe ori. V. devine oglinda și reflectarea celui care privește spre sine pentru a se descoperi, în cel mai psihanalitic sens al sondării conștientului și subconștientului. La fel de bine, V. poate fi un verb de acțiune, după cum toate personajele par atrase într-un mod irezistibil de el fără a-l și atinge vreodată. Tocmai pentru că diferența dintre *a fi* și *a trăi* devine încet, încet, din ce în ce mai clară în textul scriitorului american.

Libertatea este sugerată de Pynchon prin „lesbianismul [care] își are originea în iubirea de sine”³⁵⁰, sau „îmbrăcată ca un elev [...], în travesti când ieșea în oraș”³⁵¹. Este, libertatea oamenilor de a trăi așa cum doresc, după cum un alt roman semnat de Cărtărescu preia exact tema libertății într-un text tradus în mai mult limbi, *Travesti*. Pentru orice ar însemna V., punctul de climax din perspectiva bătrânului Stencil, se află, în mod sugestiv, la o anumită vârstă simbolică: „V. la *treizeci și trei de ani* (după socoteala lui Stencil) descoperise în cele din urmă dragostea în peregrinările ei prin [...] lumea [...] populată de o singură specie, «turiștii»”,³⁵² (s.n.). Cu toate că la momentul primirii botezului, Iisus „era ca de treizeci de ani...” (Luca, 3, 23), tradiția creștină a socotit și propus că vârsta *de treizeci și trei de ani* este cea la care Iisus Hristos a fost răstignit, împlinind astfel menirea sa pe pământ, climaxul activității sale mesianice. Nu credem că Pynchon alege pentru V. să descopere dragostea la vârsta simbolică a devenirii și

³⁵⁰ Thomas Pynchon, V., p. 542.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 542-543.

³⁵² *Ibidem*, p. 544-545.

maturizării spirituale. *Hristos ca arhetip* este speculat aici după cum teoretizează și Carl Gustav Jung în *Psihologia religiei vestice și estice*. Ceea ce este numit *travesti* de Pynchon, preluat și de Cărtărescu în literatura română și transformat într-o metaforă a omului întreg, androgin, găsește în psihologia analitică a lui Jung un corespondent teoretic important. După cum scrie psihiatrul și psihanalistul elvețian „trupul mistic al lui Christos cuprinde ambele sexe, reprezentate de vin și de pâine. Cele două substanțe – vinul ca principiu masculin, pâinea ca principiu feminin – semnifică astfel și androgenitatea Christosului mistic”³⁵³. Stencil, ca structură, dar și personajul Mélanie, femeie, încifrează arhetipul Mântuitorului și, în același timp, al *bătrânului înțelept*, după cum am arătat. Personajele lui Pynchon sunt construite pentru a facilita descoperirea celorlalți oameni și a Sinelui celor care populează romanul. Pentru Jung, Hristos este un simbol evident al Sinelui – „este o «oglinză» care, pe de o parte, reflectă conștiința subiectivă a ucenicului, adică îl face pe acesta vizibil, dar, pe de altă parte îl și «cunoaște» pe Christos, adică ea nu doar îl oglindește pe omul empiric, ci îl și arată ca pe o totalitate...”³⁵⁴.

Spre finalul romanului, scriitorul american ne întărește viziunea privind dinamica specifică autoîndeplinirii profețiilor în care simplele concepții și gânduri creează atitudini care să le întărească, indiferent de justificarea lor sau de caracterul care să atingă adevărul: „...are nevoie de un voyeur autentic pentru a-și întregi iluzia că imaginile ei reflectate constituie, de fapt, publicul său. [...] E asemenea femeii care se îmbracă pentru ca alte femei s-o vadă și să discute despre ea: gelozia lor, comentariile lor șoptite, admirația lor rezervată, sunt bunurile ei: Sunt ea”³⁵⁵.

Noua specie de ființă mecanică este privită de scriitorul

³⁵³ C. G. Jung, *Opere complete*, 11, *Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010, p. 248.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 311.

³⁵⁵ Thomas Pynchon, *V.*, p. 547.

omniscient în termenii pe care, câțiva ani mai târziu, după publicarea romanului, îi va folosi și Froom în *Anatomia distrugerii speciei umane*. Violența malignă și benignă creează un mediu propice pentru alienarea indivizilor și pentru sterilizarea tuturor relațiilor sociale, reducându-le la simple mărci în general acceptate și folosite, care ascund, de fapt, indiferența totală față de ceea ce are de spus celălalt. Pynchon surprinde modul în care partea umană este înlocuită treptat: „Victoria era treptat înlocuită de V.; ceva cu totul diferit, pentru care tânărul secol nu găsisese încă un nume. Ne implicăm cu toții, mai mult sau mai puțin, în politica muririi lente...”³⁵⁶.

Pe de altă parte, bărbatul este pus în situații simbolice care arată o desprindere ireconciliabilă de tot ceea ce este neînsuflețit. Benny Profane este conștient că „obiectele neînsuflețite și el nu se împăcau defel”³⁵⁷. Ceea ce justifică nu doar atitudinea maternă a personajelor feminine, pe fondul unui comportament infantil al bărbaților, dar și prăpastia comunicațională și ideologică dintre cele două entități ale genului. Relația personajelor feminine din roman pare să fie ombilical marcată și prinsă de ceea ce înseamnă V., pe când cea a bărbaților se leagă, în ciuda unei incompatibilități, de obiectele care simbolizează până la urmă chiar masculinitatea. *Metroul* sau *vaporul* devin simboluri, care par investite cu proprietăți umane: „Metroul a intrat [...], s-a oprit, a deșertat pasagerii, a luat alții, a închis ușile și s-a îndepărtat scheunând prin tunel [...]. Stația de metrou a început să zumzăie...”³⁵⁸. Nimic din ce pare activitate sau dinamică în relație cu obiectele nu pare legat de uman, ci pur și simplu de o voință internă a lucrurilor, independentă, care subjugă de fapt, omenirea.

La fel, doar bărbații par să fie în legătură cu jucăria

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 548.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

yo-yo, de această dată nu doar pentru a marca un registru psihologic infantil, ci mai ales pentru a sugera efectul de perpetuum mobile, prin care acțiunile personajelor masculine principale, cum ar fi Profane sau Stencil, nu au aproape niciodată o țintă concretă. Singurul lor scop este să se deplaseze neîncetat, legați de voința scriitorului: „s-a hotărât [...] să-și petreacă ziua ca un yo-yo, să facă naveta cu metroul...”³⁵⁹, scrie Pynchon, sau, în altă parte, nu doar bărbații au însușirile jucăriilor, ci și obiectele sau astrele: „...despici soarele cu o oglindă și îți imaginezi o sfoară, ansamblul seamănă cu un yo-yo”³⁶⁰ sau „trenul propriu-zis circula după un ceas diferit – ceasul lui, pe care nu-l putea citi nicio ființă umană”³⁶¹.

Pynchon se exprimă în așa fel încât să nu existe îndoieli în privința unei vieți interioare, vulcanice și independente a obiectelor. Jung s-a referit la asemenea evenimente și le-a privit ca pe dovezi incontestabile pentru teoriile arhetipologiei și inconștientului colectiv. Astfel, *sincronicitatea* este, în opinia psihiatrului elvețian, ceea ce ar putea fi descris ca o *coincidență plină de semnificație* prin care lucruri diferite, independente, se leagă prin evenimente sau trăsături similare. Fenomenul de sincronicitate poate fi reprezentat, prin urmare, de coincidențe care „nu pot fi explicate cauzal”³⁶², după cum constituie „indicii că non-psihicul se poate comporta ca psihicul și vice versa, fără vreo corelație cauzală”³⁶³. Este un bun exemplu de cum funcționează sincronicitatea și felul în care dorințele lui Profane pentru o femeie artificială devin realitate într-un plan diferit al țesăturii romanului.

Pynchon nu se ferește să simbolizeze că un yo-yo poate

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 42.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 97.

³⁶² Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului, Antologie, Reflecții teoretice privind natura psihismului*, p. 72.

³⁶³ *Ibidem*, p. 85.

avea și viață în universul romanului, după cum nu se ferește nici să afirme fără rezerve o asemenea posibilitate și să o exemplifice în manieră postmodernistă, în care contemporaneitatea este absurdă prin propunerile ei morale, grotescul și travestiul nu are limite, iar realul este mimat cu fidelitate printr-un limbaj dezinhibat. Nu este ieșit din comun ca un personaj să se plimbe „ca un yo-yo până în Brooklyn și înapoi”³⁶⁴ sau să fim puși în situația de a observa că jucăria poate avea și viață: „orice suveran sau yo-yo stricat se simte probabil așa după ce a stat inert, rostogolindu-se, căzând, o perioadă scurtă de timp: să aibă deodată reconectat propriul cordon ombilical și să știe că celălalt capăt al sforii e în mâini din care n-are cum să scape. Mâini din care nu vrea să scape [...]. Cam acesta ar fi sentimentul [...], dacă ar exista yo-yo-uri însuflețite”³⁶⁵.

Viziunea scriitorului în privința rolurilor sociale pare mai clară dacă luăm în considerare jocul, după cum pare să afirme că toți indivizii, indiferent de statut, sunt conectați la fire nevăzute, dar care îi țin matern într-o siguranță iluzorie. *Scena* devine pentru scriitorul american un mijloc de a-și transmite mai clar viziunea artistică asupra lumii. O scenă despre care putem vorbi în contextul literaturii universale ca temă fundamentală, în cazul abordării de față, atât la Arthur Schnitzler, cât și în cazul celorlalți scriitori, mai ales la cei care folosesc genul dramatic, cum ar fi Luigi Pirandello. Firul care leagă eroii lui Pynchon creează, ca orice cordon ombilical, dependență. Atașamentul față de un asemenea simbol are de-a face mai puțin cu o nevoie reală, și mai mult cu una de tip psihologic, în sensul pe care Dostoievski îl încifrează în capitolul *Marele inchizitor* din romanul *Frații Karamazov*. *Scena* ca metaforă a lumii și *libertatea* ca temă esențială devin prilej sau pretext pentru cele mai profunde și, psihologic, intuitive pagini de literatură universală.

Pe măsură ce lumea lui Pynchon prinde contur, scriitorul

³⁶⁴ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 282.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 285.

nu mai are rezerve și își arată manifestul în care oamenii sunt doar jucării într-o mișcare inutilă înainte și înapoi. Există „campionate de yo-yo”³⁶⁶ la care înscrierea cere ca participanții să fie sub influența alcoolului într-o măsură cât mai mare pentru a încerca apoi o serie cât mai lungă de trasee: „trebuia să fie o linie de metrou care făcea legătura între centru și periferie, fiindcă așa funcționează orice yo-yo”³⁶⁷. Regula jocului care include simbolul *centrului* ne atrage atenția încă o dată, în sensul în care scriitorul american, se arată, în cele din urmă, un fin cunoscător al psihologiei analitice a lui Jung. Psihanalistul construiește o amplă teorie în care *Centrul* nu este decât un simbol inconștient pentru Eu: „așa cum conștiința răsare din inconștient, și centrul Eului se ridică dintr-un adânc întunecat...”³⁶⁸, scrie Jung, și completează mai departe: „Conștiința are nevoie de un centru, deci un Eu, căruia îi este conștient ceva”³⁶⁹. Pentru Jung, centrul, și *mandala* împart sensuri similare, în primul rând pentru că mandala, prin forma sa de *cerc*, arhetip cu semnificații multiple în inconștientul colectiv, are o structură care mimează felul de organizare a aparatului psihic. „Cu toate că centrul constituie punctul cel mai dinăuntru, din el face parte și o periferie sau o circumferință, care conțin tot ce aparține de Sine, și anume perechile de contrarii ce compun întregul personalității”³⁷⁰.

În varianta propusă de textul lui Pynchon, *centrul* și *periferia* devin simboluri nu numai ale conștientului, ci și ale subconștientului, instanțe între care Eul eroilor pendulează într-o formă de voluntariat care le testează anduranța mentală. Un yo-yo sau un mosor are, desigur, aceeași formă de cerc, ceea ce face din jucărie, mai mult decât un obiect pentru satisfacerea spiritului ludic.

Dezumanizarea pare să fie o reacție a transformării

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 399.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 400.

³⁶⁸ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 316.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 317.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 412.

omului în jucărie, obiect mecanic, după cum femeile din V. sunt artificiale, iar bărbații doar jucării purtate de o mână invizibilă care le controlează mișcările. „În orașul ăsta există nouă milioane de yo-yo”³⁷¹ afirmă unul dintre protagoniștii romanului când se referă la aglomerația orelor de vârf, în metrou, iar „oamenii”, cu toate că Pynchon parcă în mod deliberat nu se referă mai deloc la grupuri cu acest cuvânt, sunt „cadavre verticale, ochi lipsiți de viață, coapse înghesuite, buci și pelvisuri îndesate unele în altele ca sardelele”³⁷². A fi un yo-yo pare o trăsătură care se potrivește doar bărbaților, pentru că încercarea de a sugera „jocul” unei femei întâlnește o rezistență și un refuz clar: „...până la Havana și înapoi. O să devii campioană la yo-yo”³⁷³.

Importanța pe care jucăria o are pentru registrul simbolic al romanului devine mai clară pe măsură ce Thomas Pynchon, în manieră postmodernă, folosește și pare să încifreze sensuri, doar pentru a oferi posibile explicații în mod absolut gratuit, într-o încercare de a păstra atmosfera de crepuscul exclusiv în privința titlului-himeră – V. Cum scriitorii postmoderniști își fac adesea un scop în sine de a prinde cititorul într-o dimensiune în care nimic din ceea ce a fost cunoscut să nu mai fie valabil, suntem îndreptățiți să vedem, în orice încercare a scriitorului de a fi transparent dintr-o dată în privința simbolurilor și motivelor folosite, o altă încercare de a adânci și mai mult țesătura textului. „Capitolul treisprezece în care sfoara yo-yo-ului se dovedește a fi o stare de spirit”³⁷⁴ propune o interpretare pe care scriitorul o oferă jucăriei, dar și universului în care personajele fără voință aglomerează o scenă. Că yo-yo este o jucărie care cere control din partea celui care o manevrează, adesea fără a o și putea controla eficient, devine metafora

³⁷¹ *Ibidem*, p. 400.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*, p. 470.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 489.

perfectă pentru scriitorul american.

Plutirea sau evoluția destinului personajelor pare necontrolată, după cum chiar Pynchon încearcă să sugereze de nenumărate ori: „El ajunsese aici din întâmplare”³⁷⁵. Incontrolabilul sugerat în roman se proiectează asupra tuturor fenomenelor umane, mai ales în cazul bărbaților, dar și asupra entităților abstracte: „...s-a întors pe navă conștient că yo-yo-ul zeiței Fortuna revenise la rândul său într-un anumit punct de referință [...], pregătit doar să plutească, să prindă un curs și o derivă încotro va voi zeița”³⁷⁶. Faptul că însăși zeița este conectată la o entitate superioară printr-un fir și că ea este pentru sine un factor determinant de plutire spre șansă sau nu, spre noroc sau ghinion, arată o dată în plus că Pynchon investește în simbolul-jucărie o seamă de noțiuni utilizate și de antropologia culturală, dintre care amintim doar *contagiunea*. Ca și cum o persoană yo-yo reușește printr-un simplu contact social să transmită pendularea neobosită a jucăriei. În altă parte, o regiune pare să fie responsabilă cu fenomenul de atracție și de mișcare a personajelor: „Malta singură îi atrăgea aidoma unui pumn încheștat pe sfoara unui yo-yo”³⁷⁷, ceea ce face din scriitor o entitate imparțială și indiferentă.

Un alt simbol de care se folosește Pynchon este cel al *crocodilului*. În acest caz, scriitorul se folosește de un mit urban de largă circulație în Statele Unite care, după cum spune și textul romanului cu o fidelitate ieșită din comun, povestește despre un magazin care vindea pui de aligatori tuturor copiilor care își doreau un asemenea animal. Plictisul sau pur și simplu dimensiunile și incompatibilitatea cu imaginea unui animal de companie au făcut ca cei mai mulți dintre copii să-i arunce la closet „iarăștia au crescut, s-au reproduș și s-au hrănit cu guzganii și mizeriile din canalele

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 592.

colectoare, astfel încât acum se deplasează *albinoși*, mari și orbi, prin întreaga rețea de canalizare (s.n.)”³⁷⁸. Benny Profane își găsește astfel un loc de muncă și se apucă de vânat aligatori în canalul de sub oraș, alături de alți câțiva voluntari care fac dovada unui curaj ieșit din comun.

Un interes deosebit trezește folosirea aligatorului în roman, dar și mai curioasă pare să fie o asemenea credință populară, nedemonstrată niciodată în realitate. Acolo, unde apar angoase colective atât de bine structurate în jurul unui simbol, psihologii sunt îndreptățiți să invoce tiparul unui subconștient comun, populat cu arhetipuri similare. Jung pictează în *Liber Novus* o scenă încadrată în mandala, în care arborele vieții este cuprins de flăcări. Alături de pomul care arde apar din foc și din fum câteva animale, târâtoare, pictate în verde, negru sau roșu: șerpi, șopârle sau crocodili³⁷⁹. În capitolul *Drumul crucii*, Jung vorbește despre simbolurile de metamorfoză și folosește aceleași simboluri ale reptilelor, în special, ale șarpelui: „Am văzut șarpele negru cum se răsucea urcând pe lemnul crucii. A pătruns în trupul răstignitului și a ieșit pe gura lui transformat. *Devenise alb* (s.n.)”³⁸⁰. Albul ca simbol al vieții sau marcă a tuturor culorilor posibile caracterizează cele două specii de reptile invocate de Pynchon și de Jung. Psihanalistul completează în monumentală operă, *Liber Novus*, și folosește aceleași simboluri ale coborârii, prin care Profane este pus să treacă regulat, prin coborâri repetate în subsolul orașului, pentru a omorî crocodili: „Cine merge spre sine coboară. Marelui profet [...] i-au apărut niște figuri jalnice și ridicole, iar ele erau figurile propriei sale ființe”³⁸¹.

Aligatorii, care au invadat subteranul orașului în care locuiește momentan eroul Benny Profane, un om jucărie

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 52.

³⁷⁹ C. G. Jung, *Cartea roșie. Liber Novus*, Traducere de Viorica Nișcov, Simona Reghintovschi, București, Editura Trei, 2001, p. 135.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 309.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 310.

yo-yo, devin o reflectare a umanului care a fost alungat de la suprafața orașului și înlocuit cu mecanicul, artificialul dispozitivului ludic. Evseev vede în crocodil un animal „stăpân al apelor primordiale”³⁸², dar arată și rolul său de „animal mitic devorator și regenerativ”³⁸³ care contribuie la riturile de inițiere ale bărbaților. Cu toate că ipoteza și interpretarea lui Evseev nu se folosește de arhetipologie și mitocritica simbolului, detaliile referitoare la tranziția inițiativă se potrivesc cu scenariul surprins de scriitorul american în care Profane încearcă să depășească o condiție de fost militar, yo-yo infantil, purtat de un fir invizibil în diferite locuri.

C. G. Jung, pe de altă parte, face apel nu doar la arhetipul *botului devorator*, despre care am vorbit deja, ci și la psihologia arhetipului *infans*: „Adesea, copilul este înfățișat după modelul creștin, dar încă și mai des se dezvoltă din niște etape mai timpurii complet necreștine, și anume din *animale subpământesti*, precum crocodili, balauri, șerpi... (s.n.)”³⁸⁴. Rămân puține rezerve în legătură cu o „coincidență” simbolică folosită de Pynchon și analizată înainte, independent, de Jung. Mai mult, toate manifestările puerile ale personajelor masculine din *V.*, despre care am amintit, de asemenea, primesc în analiza arhetipurilor la Jung un răspuns clar al sensului propus de scriitorul american. Toți bărbații sunt un fel de copii, blocați într-o fază a dezvoltării firești, peste care încearcă să treacă prin diferite probe inițiatice impuse din exterior sau de sine, iar crocodilii devin pentru unul din eroii romanului oglindiri ale propriei sale imagini. Sacrificarea animalelor ar trebui să ducă la evoluția celui care sacrifică și la o reafirmare a independenței și maturizării, chiar dacă, la nivel simbolic, iar Profane trebuie să se sinucidă, după cum lasă să se înțeleagă și textul:

³⁸² Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 148.

³⁸³ *Ibidem*, p. 149.

³⁸⁴ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 182.

„Nu trăsesese niciodată și nici nu va face așa ceva, oricum, nu la nivelul străzii. Dar o pușcă de vânătoare sub stradă, sub Stradă, de ce nu? Se putea împușca din greșeală, dar poate vor ieși bine treburile. De ce să nu încerce?”³⁸⁵.

Romanul surprinde mai multe secvențe din ceea ce pare să fie serviciul lui Profane și al celor care coborau în canale pentru a vâna aligatori. De obicei peste imaginea crocodililor se proiectează caracteristici umane, nu doar descriptive. Astfel, „se deplasa repede, dar fără grație. Era leneș, bătrân sau tâmpit, cine știe?”³⁸⁶, scrie Pynchon despre animal, și completează cu alte trăsături mai degrabă umane: „...se răsucea, se întorcea pe jumătate, sfios, ademenitor. Și puțin trist”³⁸⁷. Însuși simbolul *subteranei* este grăitor în privința unei incursiuni în subconștient pentru a identifica și elimina elementul perturbator. În mod tradițional, defularea și întâlnirea cu trauma cere un travaliu de acceptare și nu unul de eliminare agresivă, pe care scriitorul pare să îl prefere ca acțiune.

În acest context, se cuvine să amintim că și la Dostoievski³⁸⁸ metafora *subteranului* este adesea folosită, cu intenția, conștientă sau nu, de a sugera partea nevăzută, dar intensă, a vieții oamenilor. La fel, rățăcirea personajelor lui Schnitzler prin oraș sau prin vis, pe străduțe întortocheate, își găsește corespondent atât la Dostoievski în scrieri care parcă reflectă dorința de a metaforiza sau de a simboliza subconștientul³⁸⁹, ca și la Pynchon, pentru care „tunelul canalului colector construit cu decenii în urmă era foarte întortocheat. Profane spera să ajungă la o porțiune în linie dreaptă”³⁹⁰.

Indiciile care ne arată din nou că vânătoarea

³⁸⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 53.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 142.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brândușa Orașanu, București, Editura Trei, 2004.

³⁸⁹ Vezi și F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 4, *Însemnări din subterană*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

³⁹⁰ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 142-143.

simbolizează de fapt o incursiune în sine și o provocare pentru cel care caută să omoare aligatori, metafore ale aceluiași sine, apar aici, în grija și nu în frica lui Profane: „dacă trage din orice punct al acestei secțiuni cu unghiuri scurte, demente, e în pericol din cauza ricoșeurilor”³⁹¹. Ca și cum Pynchon dorește să realizeze un ghid sau un manual simbolic de sondare a subconștientului, cu reguli și atenționări pentru cei care îndrăznesc să se aventureze într-o vânătoare a sinelui.

Fidel unui crez postmodernist, Thomas Pynchon adaugă în *cealaltă* lume, subterană, pe lângă crocodili, o altă specie pe care o umanizează și mai intens. Dacă textul proiectează asupra reptilelor unele trăsături sau trăiri specific umane, în cazul următorului simbol face un pas mare înainte: „Orașul – poate chiar America [...] va intra sub stăpânirea șobolanilor...”³⁹². Am afirmat că scriitorul american umanizează, într-un anume fel, complet neobișnuit, *șobolanii*, prin intermediul unui preot care își propune să convertească „la catolicism întreaga șobolănime din parohie. De asemenea, el spera că vor veni, la rândul lor, să se convertească și alți șobolani”³⁹³. Astfel, noul animal cu funcție simbolică ar avea o dublă semnificație sau chiar o dublă valență, după spațiul cultural pe care îl folosește. În general, pentru Europa, rozătorul este asociat paraziților, bolilor, fricii și activităților clandestine, după cum arată Ivan Evseev³⁹⁴. Pe de altă parte, în Asia sau India, șobolanul este și un simbol al prosperității, animal inteligent și cu o putere de adaptare ieșită din comun. Indiferent de felul în care diferitele culturi privesc acest animal, Pynchon se folosește de el pentru a sugera că „lumea” de sub lume este cu adevărat un univers complet și complex, în care diferite entități cu trăsături umane duc o lăutărie cunoscută doar de cei aleși, puțini, pentru a se face cunoscuți și pentru a veni la suprafață, unde pare să le fie locul lor cu

³⁹¹ *Ibidem*, p. 143.

³⁹² *Ibidem*, p. 151.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 592.

adevărat.

În note ironice, de o originalitate metaforică veritabilă, Pynchon surprinde o lume de șobolani care poartă nume, ca o congregație supusă unui preot care le citește uneori, ca din întâmplare din catehism, despre cum biserica „prin intermediul indulgențelor, ne iartă de executarea pedepsei vremelnice datorate păcatului, împărțind și aplicându-ne nouă din tezaurul ei spiritual o parte a îndestulărilor infinite aduse de Iisus Hristos...”³⁹⁵. O asemenea lectură provoacă unii șobolani, cu nume de sfinți, spre dezbateri și susțineri polemice, care duc până la conflict: „Teresa s-a ales cu un ochi scos din orbită [...] am sacrificat-o și din rămășițele ei pământești am pregătit o mâncare delicioasă, la scurt timp după liturghia de la amiază”³⁹⁶. Am putea identifica aici similitudini comportamentale cu zeul Cronos, care stăpânește universul prin omor și prin consumul propriilor copii, însă textul lui Pynchon sugerează prea puține elemente comune cu mitologia greacă. Consumul animalului rănit, ca într-un cadru ritualic aproape și mai ales în proximitatea unei liturghii, amintește de ipotezele emise de Hans Askenasy³⁹⁷, care vedea în euharistie o reminiscență greu de acceptat de către orice creștin, prin care consumul veritabil și nu simbolic, al sângelui și trupului Mântuitorului, este, de fapt, un act de canibalism justificat de un registru primar de gândire.

Poate că un mod posibil de interpretare a simbolului este oferit chiar de Pynchon, prin accentul special pe care îl pune pe șobolanii de sex feminin. După ce Teresa pierde o luptă și rămâne fără un *ochi*, o altă metaforă folosită de antici și preluată de literatura universală, Pynchon pare să ironizeze și să folosească registrul creștin ca pe un rezervor simbolic. Între ceilalți șobolani se remarcă Veronica, „...un fel de

³⁹⁵ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 152.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 153.

³⁹⁷ Hans Askenasy, *Canibalismul de la sacrificiu la supraviețuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploiești, Editura Eleusis, 1996, p. 96-97.

Magdalenă senzuală [...] singurul membru al turmei sale al cărui suflet, după cum simțea părintele Fairing, merita să fie salvat”³⁹⁸.

Probabil, dacă esența romanului nu ar fi fost V.-ul, indiferent de semnificația sa, *Magdalena* și nu *Veronica* ar fi fost numele ales de Pynchon. Într-un fel, scriitorul îl alege, prin simpla sugestie că, mai important ca numele, are o doză de senzualitate atât de specifică și de plină de conținut superstițios, religios.

Profane are de-a face cu aligatorii, părintele Fairing cu șobolanii, cărora le vorbește și le predică. Nici primul personaj al romanului, Benny Profane, nu vânează aligatorii în tăcere, pentru că le spunea întotdeauna, înainte de a-i împușca, că îi pare rău: „Sângele a început să se scurgă ca o amibă și să formeze modele schimbătoare cu luminescența discretă a apei. Dintr-o dată, lanterna s-a stins”³⁹⁹. Gestul ritualic de a cere scuze înaintea unei acțiuni, de obicei sacrificială, a fost documentat și analizat în mai multe spații culturale, implicit în cel românesc. În spațiul arhaic tradițional românesc, înaintea doborârii unui copac din fondul forestier comun, cel care era desemnat să taie arborele avea obiceiul de a-și cere scuze sau de a mulțumi pentru sacrificiu, gest regăsit și la majoritatea meșterilor populari în lemn aflați în căutarea materiei prime pentru creații. Înainte de a apăsa pe trăgaci are loc o urmărire prin labirintul format de canalizare, unde aligatorul este pus într-un rol de instanță psihică: „Aligatorul bolborosea în apele reziduale, suflând bule de aer și mormăind încetisor. Vrea să spună ceva? se întreba Profane. Să-mi spună mie?”⁴⁰⁰. Surprinzător de poetic, în sens aproape romantic, Pynchon face prin sacrificarea aligatorului un transfer de lumină, de la obiecte fără viață, la cele din care viața se

³⁹⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 155.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 156-157.

scurge sub formă luminoasă. Legătura dintre lanterna lui Profane și animalul ucis, sugerează încă o dată, relația intimă pe care scriitorul o propune între cele două entități, cu roluri de vânător – vânat.

Ca și cum scriitorul vrea să se asigure că simbolurile propuse nu pun probleme cititorului în interpretare, cum ar fi acelea menite să-l provoace cu adevărat deoarece, pe măsură ce numărul reptilelor din canal scade într-un mod destul de ciudat, ca urmare a vânătorii care nu pare să fie deosebit de intensă, „Profane se simțea din ce în ce mai străin de lumea subterană. Schimbarea se petrecuse pe nesimțite, la fel ca scăderea populației de aligatori; dar, fără niciun motiv, avea impresia că pierde legătura cu un cerc de prieteni”⁴⁰¹. În acest mod, postmodernist sau nu, scriitorul american duce traducerea simbolului până aproape de afirmația explicită ca scop sau cu definiția folosirii lui în roman, ceea ce poate dezamăgi o categorie importantă de cititori, obișnuiți cu un travaliu hermeneutic și cu plăcerea descoperirii sau intuirii proprii a sensurilor simbolurilor.

Astfel, vom observa cum, ce pare psihoză sau, pur și simplu, alegorie în postmodernism devine obișnuință, la fel cum poema chiuvetei invocate de Cărtărescu vorbește nu doar despre un obiect sanitar, ci despre o estetică a tuturor obiectelor care formează universul uman, fie ele animate sau nu. Pentru Pynchon, faptul că Profane vorbește cu un manechin de teste auto devine rutină, pentru că scopul este unul didactic, atât pentru eroul romanului, cât și pentru cititor. Ceea ce arată ca un obiect inanimat cu care personajul dialoghează este un simbol al *oracolului*, atât de amplu folosit în primele forme literare și, mai cu seamă, în tragedii. Dialogul lui Profane cu manechinul este de fapt propunerea nihilistă a scriitorului care vede în viață doar germenii morții: „– Păi, dacă nu ești mort, atunci ce ești? Aproape ce

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 188-189.

ești tu. Nici unul dintre voi n-o să ajungă foarte departe”⁴⁰².

Dinții se prezintă sub forma unui alt simbol frecvent în romanul V., unde, de cele mai multe ori, gura este descrisă doar din perspectiva dinților, care mușcă sau care fac rău la modul cel mai gratuit, chiar și în absența spiritului ludic. După cum am arătat, personajele masculine își folosesc dinții ca pe o modalitate de comunicare, „și-a înfipt colții în piciorul lui Bung”⁴⁰³, dar și cele feminine sunt uneori descrise prin aceeași carte de vizită: „Fusta săltată, gura deschisă, dinții albi, foarte albi, ascuțiți, gata să se-nfingă în orice parte moale a lui care se nimerea lângă ei...”⁴⁰⁴, ori „Fetele de pe scări trăgeau aer în piept la unison printre dinții dezgoliți [...], ca și cum fiecare ar fi pariat pe cel ce va face primul vărsare de sânge”⁴⁰⁵.

Observăm, prin urmare, că Pynchon speculează simbolul din perspectiva lui agresivă, altfel spus, utilizează *pulsivitatea morții* despre care am vorbit și în relație cu romanul lui Arthur Schnitzler, *Cu ochii larg închiși*. Pentru Evseev, „dinții se asociază masticăției, sfâșierii, agresivității, dorinței de dominare”⁴⁰⁶, dar sunt și reflectări fidele, adevărate sinecdote ale omului, ceea ce face din personajele romanului american întrupări ale arhetipului *botului devorator*. Nevoia sadică de a mușca se oglindește metaforic în tot romanul, atât prin prezența constantă a aligatorilor, a șobolanilor și a meselor ritualice, cât și prin impulsul de necontrolat pe care îl resimt unele personaje gata să muște din oricine.

Constatăm, astfel, că dinții reprezintă o marcă a comunicării în textul lui Pynchon și poartă sensuri agresive de fiecare dată când sunt invocați. Indiferent de vârstă sau de sex, se face dovada utilizării dinților în scopuri agresive. Dacă personajele tinere sunt adevărate modele de antropofagi,

⁴⁰² *Ibidem*, p. 378.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 185.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁰⁶ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 172.

gata să muște parcă pentru a-și însuși unele trăsături pe care și le doresc și care sunt posedate de cel mușcat, bătrânii fac doar dovada pasivă a folosirii dinților în aceeași manieră expertă: „bătrânul a început să-și roadă unghiile; încet și metodic, folosind dinții incisivi centrali de sus și incisivii laterali de jos ca să producă tăieturi mici de-a lungul unui segment de arc perfect”⁴⁰⁷. Putem observa aici și faptul că bătrânul ca arhetip al *bătrânului înțelept*, folosit de scriitorul american, dacă a utilizat cândva dinții în aceeași manieră cu celelalte personaje, acum a depășit o etapă care l-a determinat să întoarcă spre sine acțiunea de „a mușca” cu un anume scop: „...în timp ce el și-a terminat mâna dreaptă și a trecut la mâna stângă...”⁴⁰⁸.

La fel, putem discuta despre simboluri cu semnificații similare în cazul *nasului* și al *dinților*, pentru că scriitorul se folosește de chirurghi specialiști în ambele domenii. După ce se descrie în detaliu o intervenție chirurgicală cu scop estetic, la nas, vine rândul dinților. Un specialist se ocupă de ceea ce poate fi lesne considerat ca marcă sau carte de vizită a individului, mai ales a celui frustrat de dorința unei aparențe perfecte. Însăși perfecțiunea urmărită de unele personaje ale lui Pynchon ascunde slăbiciuni morale sau de caracter care trebuie compensate într-un fel sau altul. O intervenție chirurgicală, care reface realitatea cu care au trăit unii oameni, devine metafora preferată de scriitorul obsedat de lumea artificială și de incidența din ce în ce mai mare a mecanicului în relațiile interumane. Așa cum pentru chirurgul estetician operațiile reușite și fotografiile reprezintă garanția pentru consumatori și un motiv de mândrie pentru el, stomatologul din roman se mândrește cu un „set de proteze dentare așezate pe catifea neagră [...], fiecare dinte fiind lucrat dintr-un alt metal prețios”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 197.

Vom mai observa și că, după cum a procedat mereu, scriitorul aruncă simbolurile în mijlocul acțiunii și înainte ca cititorul să poată formula orice interpretare, autorul însuși formulează una care se remarcă, de obicei, printr-o originalitate limitată la vocabularul psihic sau chiar psihanalitic, despre care am vorbit pe larg și în contextul operei lui Schnitzler. În privința danturii, Pynchon propune un corespondent psihic și folosește „nevroza”, „id-ul” sau „superego-ul” pentru toate caracteristicile unui dinte: „Pulpa moale a dintelui e străbătută de o broderie de nervi și de vase de sânge. Smălțul, în mare parte din calciu, de neînsuflețit. Aceste două elemente reprezintă el-ul și eu-l de care trebuie să se ocupe psihodonția. Eu-l dur, fără viață, învelea el-ul cald, pulsatil; îl proteja și îl adăpostea”⁴¹⁰. Se relevă, cu oarecare ușurință cum androginia în care, așa cum era de așteptat din partea scriitorului, partea feminină, primește matern, protector, instanța masculină. Așadar, crocodilii sunt simboluri umane, șobolanii devin rezervoare de credință și de trăiri pasionale care generează conflicte, iar dinții nu fac excepție din paleta de simboluri care sugerează mai multe trăsături umane decât animatele sau inanimatele.

Postmodernismul nu a fost curentul care a adus muzica în literatură, dar este fără îndoială momentul în care detaliile cele mai intime, cunoscute doar de pasionați și de consumatori, încep să susțină textul și viziunea pe care vrea să o construiască scriitorul. În mod firesc, evoluția și prezența constantă a muzicii în viețile oamenilor, începând cu secolul al XIX-lea, din ce în ce mai intens, asumată și căutată de societate pe toate palierele ei, este speculată cu un succes nebănuit de scriitori. Posturile de radio care aveau misiunea de a reda piese muzicale, au fost repede ajunse din urmă de televiziune și de internet, unde muzica și piesele preferate sunt doar la un buton distanță. Mijloacele de transport în comun se folosesc de muzică, holurile spitalelor

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 198.

sau ale instituțiilor, magazinele mari sau mici, telefoanele sau alte dispozitive special gândite pentru a reda sunete, cu o fidelitate din ce în ce mai mare, arată felul în care oamenii consumă și își completează viața cu muzică. Orice individ ar fi gata să răspundă că o melodie îi schimbă, uneori chiar instantaneu, starea mentală, fie prin mesajul piesei sau prin notele ei muzicale, fie printr-o asociere cu evenimente care s-au sudat de piesa muzicală cândva, într-un trecut, și în momentul audiției întreaga paletă de simțiri, din acel trecut, este resuscitată și readusă în conștiință. Practic, metoda lui Marcel Proust, prin care, cu o strălucită intuiție psihologică, o întreagă experiență trecută, din copilărie, poate fi reactualizată doar de mirosul unui desert, își găsește un corespondent în folosirea artiștilor și a pieselor muzicale la postmoderniști. Mai mult, firescul cu care muzica s-a impus ca panaceu universal sau ca energizant, factor de motivație, trebuie pus în legătură cu o cultură a consumului, în care piesele devin cărțile de vizită ale artiștilor și viceversa. O piesă devine cult, iar împreună cu ea, cântărețul intră într-o zonă de nemurire din perspectiva mentalului colectiv.

În acest context, vom aminti că și Bret Easton Ellis, când face uz intens de o serie de simboluri, printre care și *hainele*, oferă detalii pe care o majoritate a receptorilor trebuie doar să le verifice pentru a se convinge de prezența lor reală, dincolo de text. Astfel, cele mai cunoscute sau mai neobișnuite case de modă, cu creațiile lor, de obicei pentru bărbați, pentru că și viziunea este din aceeași perspectivă, sunt completate de o mulțime nesfârșită de detalii privind un anume registru muzical. Ellis folosește muzica și alege o serie de piese cu mesaj armonizat lumii descrise în oricare dintre romanele sale, după cum Pynchon, în *V.*, pare să realizeze adevărate cronicile cultural-muzicale.

Legătura strânsă dintre viața eroilor din roman și muzică este atât de evidentă în textul lui Thomas Pynchon încât nu invocăm foarte multe exemple. De pildă, „în acest moment la radio se transmitea un cântec despre Davy Crockett, un

cântec care l-a tulburat foarte tare pe Ronny. Era anul 1956...”⁴¹¹. Se redau versurile cântecelor pe pagini întregi astfel încât cititorul să poată accesa bucătăria creației romanului și rațiunea alegerii lui în economia acțiunii imaginate de american. „Cântecul incita la parodiare”⁴¹², spune destul de clar că grila de semnificații ale textului presupune o altă trăsătură importantă a postmodernismului – ironia și parodia.

Importanța rolului jucat de muzică în roman, dar și în lumea din care Pynchon își extrage inspirația se vede clar când „a asculta” devine o experiență culturală care are capacitatea de a defini sau de a spune ceva despre cel care ascultă: „...te convertești la muzică bună?”⁴¹³.

Aproape orice context, propus de scriitor cititorilor ca lume reală, imită la perfecție sau reia de-a dreptul, cu fidelitate, o seamă de procese firești, des întâlnite în orice oraș din lume. Prezența muzicii sporește și încarcă de sens ficțiunea postmodernă, în privința vieții mimesisul fiind total. „Imediat a început să audă muzică și muzica devenea cu atât mai tare cu cât cobora mai adânc în interiorul casei. Un acordeon, o vioară și o chitară cântau un tango plin de acorduri minore...”⁴¹⁴, scrie Pynchon, și nu ne arătăm surprinși că încă o pagină întreagă din roman este destinată redării unui cântec și analizei felului în care acesta este receptat de ascultător, de cele mai multe ori, involuntar.

Muzica este o stare de fapt în roman, prezentă constant ca în viața din afara textului, iar fetele care fredonează, recită sau cântă, la un instrument sau vocal, devin arhetipuri sau măcar simboluri de sirene așa cum au fost propuse și în *odiseea* lui Ulise. Sirenele, întotdeauna femei, creaturi fabuloase care se compun din femei, păsări și pești sunt înzestrate cu o dezlănțuire sălbatică, dar și cu dar muzical

⁴¹¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 289.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 294.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 313.

divin, prin care atrag bărbații, cu scopul de a-i consuma mai apoi. Ivan Evseev analizează, în mod evident, simbolul și vede în sirene „forțele primare ale femeii [...], simboluri ale tentațiilor care tulbură sufletul omului și îl distrug”⁴¹⁵.

Ca urmare, credem în influența reală a literaturii antice asupra lui Pynchon, nu doar susținuți de puținele informații despre scriitorul, care a studiat literele și literatura universală, sau prin manifestul postmodern, care este reprezentat prin intertextualitate și mozaic literar format din tot ce s-a scris înainte. Un alt argument este adus chiar de textul propriu-zis care formează romanul și care arată că simbolurile propuse de antici, ca arhetipuri prezente dintotdeauna și folosite de artiști, indiferent de curentul literar, de secolul sau de educația în care s-au format, au fost folosite întâi de literatura greacă. *Bătrânul înțelept*, sau *călătorul* ca simbol prezent în V., arhetip al lui Ulise în căutarea casei și a plăcerilor care se oferă pe parcurs, nu întotdeauna spre binele său, *este proiectat peste toate figurile masculine din roman*. După cum am arătat deja, însăși jucăria yo-yo reprezintă un simbol al individului care este purtat de o sfoară prin locuri nebănuite pe care le cunoaște doar pe măsură ce le descoperă. *Călătorul* ca simbol esențial al textului, cerea un dublu feminin, androgin, care să-i justifice prezența în universul narativ. *Odiseu* sau *Ulise* devine la rândul-i „sinonimul unui periplu inițiativ de cunoaștere a lumii din jur și a străfundurilor sufletului uman...”⁴¹⁶.

Astfel, toate fragmentele în care cântecele din V. sunt emise de figuri ale feminității devin scenarii de seducție și, în același timp, punți de tranziție pentru *călătorii* aflați, în mai tot romanul, indiferent de vârstă, pe o cărare a evoluției personale. Aici, vom aminti și cuvintele lui Pynchon: „Fermecat, Maudaugen a iscodit cu privirea pe lângă tocul

⁴¹⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 556.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 430.

ușii și a descoperit cântăreața, o fată de cel mult șaisprezece ani, cu părul bălai, lung până la șolduri și cu sâni probabil prea mari pentru corpul ei subțirel”⁴¹⁷.

Prin comparație, chiar dacă în textul lui Schnitzler nu există nicio sugestie muzicală directă, exceptând vila ritualului și vechiul amic, coleg de facultate, cântăreț la pian, fata domnului Gibiser, negustorul de măști, Pierrette, se prezintă sub aceeași umbră a arhetipului de *femeie-sirenă*, seducătoare indiferent de vârsta ei și distructivă pentru bărbații slabi care cad pradă unui farmec pe care tânăra nu îl poate controla ca structură umană.

Un alt amănunt din *odiseea* lui Ulise pare să fie semnificativ pentru felul în care scriitorii utilizează arhetipurile. Cântul care arată muncile lui Ulise în fața sirenelor descrie pericolele la care se supun marinarii în cazul în care răspund chemării acestor entități cu aspect de femei. Irezistibilul se traduce prin pierderea controlului propriilor trăiri și a ambarcațiunii conduse, care se va izbi de stânci.

Descrierea *stâncilor*, ca pericol asociat cântecului sirenelor, face din acestea mai mult decât un simbol masculin, de fermitate și demnitate, propus de Evseev. Ca și cum *Odissea* sugerează că frescul lumii este ca, la auzul vocilor sirenelor, bărbații să cedeze și să moară zdrobiți de stâncile care înconjoară insula. Mai clar devine că stânca este folosită ca arhetip și de Schnitzler, dacă menționăm un amănunt destul de simplu, de traducere a numelui tinerei Pierrette. În limba franceză, „pierre” înseamnă „stâncă”, iar numele fetei este doar femininul mai cunoscutului nume de bărbat cu rezonanțe franceze. Că acest fapt ar putea fi doar o întâmplare pare mai puțin probabil, în contextul unei potriviri exemplare între simbol și trăsăturile de caracter, cu referire la metaforele din textul antic.

Dacă, pentru Schnitzler, Pierrette devine simbolul sirenei care atrage ca o lumină orbitoare bărbații, tinerele fete, în

⁴¹⁷ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 313.

general, sunt pentru Pynchon imaginea perfectă prin care se sugerează un registru al erosului. Într-o altă melodie fredonată de un bătrân „la aproape optzeci de ani”, simbolul apare din nou, în mod curios și convenabil pentru noi, într-un scenariu marin:

„Odinioară flirtam și ne giugiuleam,
Vara, pe țărmul mării [...].
Tu n-aveai încă șaptesprezece ani,
Dar îmi păreai teribil de frumoasă;”⁴¹⁸.

În altă parte, din nou apa însoțește o figură similară care întrupează arhetipul feminin al sirenei: „Sub duș, Rachel a cântat un cântec de dragoste [...]. Șlagărilor îi distra pe oameni, fiindcă venea de la o fetiță atât de mică:

Ei, bărbatul de nimic nu-i bun.
Decât să umble creanga prin târg,
Să bântuie prin bordeluri, de nebun...”⁴¹⁹.

Dar, pe de altă parte, și rolul bărbaților supuși sau gata să fie înrobiți prin plăcerile trupesti este descris mai clar tot într-un cântec, ca de obicei, al unei fete:

„Iubirea-i un bici,
Sărutul irită limba și inima rănește; [...]
Fii sclavul meu hotentot diseară [...].
Iubirea, micul meu sclav [...].
Deci, la picioarele mele
Înclină capul, îndoiaie genunchii,
Scâncește după mine:
Deși lacrimile s-au uscat,
Durerea lor de-abia acumă vine”⁴²⁰.

Thomas Pynchon aruncă simbolurile în jocul discursului narativ și, pe cât de mult pare că se străduie să încifreze sau

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 328.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 313.

să construiască acțiuni simbolice, pe atât de repede pare dispus să le și abandoneze, asemeni unui criminal în serie, tematic, care vede viața și consecințele faptelor sale ca pe un joc, în care își dorește ba să fie prins, ba ca jocul să continue. Ipoteza care propune un semn de echivalență între femeie – sirenă – stâncă, prin folosirea muzicii și a imaginilor arhetipale pare susținută chiar de scriitor sau anulată prin încercarea de a se feri de orice posibile interpretări finale. Astfel, un alt personaj masculin alege rock'n'roll-ul pentru a se comunica:

„Mică zeiță adolescentă,
Să nu-mi spui nu,
La noapte în parc
O să mergem...”⁴²¹.

În același timp, scriitorul „silește” personajul să folosească o piesă pentru a-și comunica adevăratele trăiri: „...își dăduse radioul mai tare. Elvis Presley, care cânta *Don't Be Cruel*, le oferea fondul muzical. Pig auzea sirenele gaborilor care soseau afară...”⁴²². *Sirenele*, așa cum sunt traduse în limba română, alături de *gabori*, simboluri care poartă și puterea de a opri, de a reține și de a închide devin acte deliberate de folosire a simbolurilor în jocul creației literare, pe care Pynchon le folosește pentru a exprima, încifra și oferi chei de interpretare în cele mai neobișnuite moduri.

Importanța pe care o are muzica în economia romanului poate fi intuită încă din prima pagină în care autorul, pe lângă jucăria yo-yo se folosește și de un cântec fredonat de un bătrân în același registru erotic. Melodiile devin un mijloc în sine de socializare și susțin interacțiunea eroilor indiferent de diferențele care îi separă. Uneori, prin exercițiul de a cânta, pare să se concluzioneze un adevăr greu digerabil, după metoda universală a bufonilor care au fost primii și cei

⁴²¹ *Ibidem*, p. 479.

⁴²² *Ibidem*, p. 482.

mai împovărați purtători ai adevărilor dureroase ale omenirii.

Prin glumă și râs se pot accesa și discuta cele mai dificile dar și cele mai incomode teme ale omenirii, așa cum, la Pynchon, cântecul facilitează o formă de comunicare intimă, în care protagoniștii își arată cu adevărat măsura în care se cunosc și se judecă reciproc. Dar, trebuie evidențiat și că, uneori, cântecul din *V.* prinde chiar și valențele unui bocet veritabil, în cele mai tradiționale sensuri, prin care se surprind etape de tranziție, sugerând cum indivizii trec pe același drum neîntrerupt du-te – vino:

„Sărman Civil Nefericit,
Tare o să-ți ducem dorul.
Plâng cu toții, la popotă și la bordel,
Chiar și ofițerul de bord, ăla poponel,
Tu greșești rău...”⁴²³.

Sau, în altă parte, Pynchon propune aceeași atmosferă de ritual specifică despărțirii și tranziției spre o altă stare: „Tangoul s-a transformat curând într-un rămas-bun emoționant, pe care l-au cântat în cor:

De ce pleci de la petrecere atât de devreme,
Tocmai când era mai plăcută?”⁴²⁴.

Rămâne puțin loc pentru îndoieli în privința tabloului complet propus de scriitor, tablou în care unele detalii sunt metafore sau simboluri ale morții. Despărțirea de unii dintre protagoniști, cântecul-bocet și aparent neimportantele amănunte, cum ar fi „a ajuns pe malul celălalt”⁴²⁵, devin în textul lui Pynchon simboluri care atenționează că romanul se folosește simultan de multiple niveluri de semnificație, în funcție de lornionul folosit la lectură.

⁴²³ *Ibidem*, p. 13.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 368.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 368.

În acest sens, mai trebuie să menționăm că niciodată cântecul bărbaților nu este asemănător cu cel al femeilor, pentru că scriitorul american pare să surprindă, de cele mai multe ori, reacțiile stârnite de muzică sexului opus. Invitația spre vis și spre reverie, ca răspuns reflex al bărbaților, nu își găsește corespondent în reacțiile femeilor: „A trâmbițat o notă de o sută de decibeli peste Ponte Vecchio. Doamnele englezoaice au făcut o plecăciune și s-au îndepărtat”⁴²⁶. Nu o dată, suntem martorii reticenței feminine în fața manifestărilor sociale ale bărbaților prin cântec: „Vino cu mine la Lenox [cânta Rooney], în Nueva York Ciudad e august acum [...]. Ea a închis telefonul cam pe la jumătatea cântecului”⁴²⁷. Suntem în situația de a remarca o realitate conturată simplu în roman, care împarte cele două genuri prin folosirea unei viziuni pentru valorizarea diferită a muzicii în funcție de cine o folosește, ca marcă sau ca procedeu natural în procesul comunicării. Cântecul femeilor pare rezervat doar tinerelor și atrage nu doar privirile sau atenția bărbaților din jur, în timp ce orice cântec folosit de bărbați cade în vulgar și provoacă o reacție de rezistență și de refuz. Ca și cum ar vrea să sublinieze că muzica nu se potrivește registrului masculin, cu excepția practicării ei ca profesie, evident la un alt nivel față de fredonatul pe care toate personajele lui Pynchon îl practică. Pentru aceasta, scriitorul se folosește de McClinic Sphere, un artist care cântă într-o formație pe scene pestrițe și pentru oameni aparent dezinteresați de arta acestora. Sphere este în același timp un emițător, dar și un receptor, primul dintre toți, a muzicii pe care o cântă: „Asculta cu detașare aparentă muzica [...] și urmărea în răstimpuri reacția clienților de la mese”⁴²⁸.

Specific literaturii postmoderniste, complexitatea universului creat de Pynchon pe aproape șapte sute de

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 467-468.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 370.

pagini, cu personaje care par jucării scăpate de sub control și care se întâlnesc, prin hazard, în text, doar pentru a servi ca impact generator de noi mișcări și de deplasări asemeni unui yo-yo, nu se limitează doar la o singură viziune, ci propune cititorului un mozaic care-l provoacă prin psihologii diferite. Dialogul lui Sphere cu iubita sa arată și o parte a sistemului ideologic folosit de către scriitor pentru a contura diferențele structurale ale receptării alterității, a diferitului. După un discurs despre muzică și frustrările cauzate de public sau angajatori amatori, lipsiți de pasiune reală pentru artă, Sphere dorește un feedback din partea femeii, doar pentru a primi, aparent, o nouă frustrare: „...o fată nu înțelege. Ea simte și-atât. Simt ce cânti, așa cum simt de ce ai nevoie când ești în mine. Poate că sunt unul și același lucru”⁴²⁹. Sau, după cum susține Steven Connor în analiza postmodernismului literar american, „postmodernist fiction attempts to outdo the world in the way the surfer does, staying audaciously just ahead of the wave from which all his impetus derives”⁴³⁰.

În ciuda faptului că, de această dată, un bărbat este cel care se folosește de muzică, fără a stârni repulsie sau fără a îndepărta audiența, femeia în compania căruia se află face dovada unei cunoașteri superioare a celui cu care interacționează și care pare limitat doar la nivelul de accesare a muzicii ca formă, dar nu și ca fond. Forma perfectă, sub interpretarea unui profesionist, fără a exprima și simțirea necesară, sensibilă și asumată, face din receptorii lui Sphere entități inferioare celor care, ofensate de cântecele fredonate de ceilalți bărbați, amatori, întorc spatele sau închid telefonul brusc. Un public anesteziat este răul mai mare, în sistemul ideologic al romanului lui Pynchon, comparativ cu publicul care judecă sau reacționează pur și simplu. Muzica

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 372.

⁴³⁰ Steven Connor, *Postmodernism and literature*, in *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Edited by Steven Connor, Cambridge University Press, 2004: „ficțiunea postmodernă încearcă să întreacă lumea în același mod în care o face surferul care se menține, îndrăzneț, doar cu puțin înaintea valului căruia îi datorează elanul / avântul”, p. 71.

bărbaților, prin urmare, provoacă reacții de respingere sau, mai rău, nu provoacă nicio reacție. În aceeași temă a muzicii denaturate de bărbați, romanul surprinde inclusiv cum „o bandă de delincvenți tineri a trecut pe lângă ei cântând”⁴³¹.

În alte situații, muzica este folosită de scriitor și pentru a sugera o activitate de compensare sau una terapeutică, prin transformarea ei într-un gest reflex, inconștient. Pusă în fața unei alegeri dificile, de a face întrerupere de sarcină sau nu, Esther „își agita ghemul de hârtie de la vârful degetului pe o melodie personală, poate un vechi cântec de dragoste”⁴³².

Caracteristicile jucăriei yo-yo trec dincolo de latura umană a romanului lui Pynchon și par să fie transferate prin contagiune, obiectelor din jur. Muzica nu face excepție, pentru că tonomatul, care e gata să redea câte o piesă pe rând, devine un simplu obiect de joc pentru unele personaje: „...juca Pledurile Muzicale, joc inventat de ea, cu trei frați pe care Benny nu-i mai văzuse [...]. Discul oprit la întâmplare era cu Hank Snow, care interpreta *It Don't Hurt Any More*”⁴³³. În asemenea cazuri, muzica este cea care subliniază sau impune starea și atitudinea indivizilor surprinși.

Despre neobișnuitul personaj McClinic Sphere, ar mai fi câteva aspecte care trebuie discutate. Nu atât personajul ne atrage atenția, cât numele său care pare structural opus oricărei forme în colțuri și unghiuri, altfel spus, opus V-ului. Numele protagonistului este susținut ca o entitate de alte sugestii, oferite de către scriitorul american, asemeni unui om de știință care încearcă să demonstreze că unele principii din fizică își pot face loc oricând într-un roman postmodern. Astfel, pe lângă soare, propus insistent de Pynchon ca o *mandala* orbitoare pentru toate personajele, se sugerează o vânătoare științifică a unui fenomen necunoscut care, în realitate, este studiat de fizică în analiza câmpurilor

⁴³¹ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 524.

⁴³² *Ibidem*, p. 472.

⁴³³ *Ibidem*, p. 475.

magnetice și a efectelor acestora: „...se ocupa de perturbațiile radio provocate de fenomenele atmosferice: pe scurt, *de sferice* (s.n.)”⁴³⁴. Se observă chiar „ceva neobișnuit la semnalele sferice”⁴³⁵, fără a se sugera niciun fel de explicație, în afara celei care poate fi deduse prin opoziția sferei și a cercului, inclusiv a jucăriei yo-yo, în fața simbolului care dă și titlul romanului scris de Pynchon. Cu toate acestea, Manfred Pütz este printre puținii cititori și critici care utilizează o lentilă hermeneutică pentru textul în discuție, atrăgând atenția asupra unor amănunte de ordin tehnic pe care Pynchon le-a folosit cu bună știință. Prima observație se referă la o tipologie a personajelor din toată opera scriitorului american: „they are unable to catch their object of pursuit...”⁴³⁶. Imposibilitatea sau neputința protagoniștilor de a dobândi sau de a atinge ceea ce urmăresc este susținută fizic și de un text pe care criticul literar îl vede criptic, conceput astfel în mod evident și deliberat. Capitolul despre folosirea acronimelor în opera lui Pynchon nu aduce o perspectivă nouă asupra unui ermetism specific textului, dar spune răspicat că V. nu este nici o întâmplare și nici o alegere doar de dragul unui simbol fără sens: „...it is no accident that some of the more memorable acronyms in Pynchon’s fiction are actually cryptograms”⁴³⁷.

Ca între două instanțe, McClinic *Sphere* și neobișnuitele fenomene provocate de *sferice*, scriitorul american alege să se folosească de un artificiu cu scopul de a crea, din paginile romanului, un V veritabil. Un alt postmodernist, național, care l-a folosit pe Pynchon ca reper în creația sa literară, Mircea Cărtărescu, umple câteva pagini cu un singur cuvânt

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 302.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 323.

⁴³⁶ Manfred Pütz, *Essays on American Literature and Ideas*, Iași, Editura Institutul European, 1997: „ei nu sunt capabili să prindă obiectul (?) pe care-l urmăresc”, p. 167.

⁴³⁷ *Ibidem*: „nu reprezintă un accident faptul că unele dintre cele mai memorabile acronime din ficțiunea lui Pynchon sunt, de fapt, criptograme”, p. 220.

și arată obsesia postmodernismului pentru tehnici noi, în căutarea unor formule diferite de a arăta că o carte este însoțită de o realitate fizică pe care nu o putem ignora. O realitate plină de semnificație care, în mâinile creatorului, nu are niciun fel de granițe. Cele două desene din *V.* sunt un exemplu bun în acest sens, dar mai potrivit este, după cum am spus, *V.*-ul format la mijlocul romanului din tehnica întoarcerii paginilor. Cu tot cu numărul paginii, cele douăsprezece pagini trebuie citite cu cartea invers, astfel încât orice privitor din afară ar putea observa că cel care ține romanul lui Pynchon în fața ochilor îl ține greșit, cu susul în jos. Mai mult, prima din cele douăsprezece pagini scrise invers se află mai în față și nu după pagina 336, ceea ce îl obligă pe cititor nu doar să întoarcă invers cartea, ci și să citească de la final spre începutul cărții, într-o răsturnare simbolică a universului narativ. Deschisă astfel încât paginile inversate să fie unite într-un singur fragment, cartea nu se transformă doar într-un *V* simplu, ci într-un *dublu V*. Astfel, cele douăsprezece pagini se deschid și de închid cu sugestii onirice despre „visul comun”⁴³⁸ sau despre „proiectul industrial al unei lumi ce va deveni realitate...”⁴³⁹. Ca și cum s-ar spune că nimic din cele douăsprezece pagini nu poate fi considerat cu caracter definitiv, iar sensul romanului poate fi înțeles doar dacă nu este căutat. Senzația creată astfel surprinde cum un yo-yo se mișcă înainte și înapoi, susținut de un fir care îi imprimă mișcarea. Sensul invers al scriiturii pe care îl imprimă Pynchon, preț de câteva pagini, înainte de a reveni la lectura spre înainte, face parte din modul în care scriitorul își propune să facă din cititor, pentru scurt timp, aceeași jucărie conștientă, lipsită de orice voință, care trebuie să urmeze un curs într-o direcție stabilită de altceva sau de altcineva. Citirea romanului nu este nici facilă și, pe alocuri, nici plăcută, iar o asemenea tehnică poate avea și scop

⁴³⁸ Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 337.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 361.

didactic prin surprinderea celui care parcurge textul, dar și prin energizarea lui în fața unei țesături dese din care doar printr-un travaliu de receptare poate ieși. Folosim sintagma *travaliu de receptare* sau *de lectură* pentru că unele texte solicită din partea celui care le parcurge mai mult decât interesul sau pasiunea simplă pentru lectură, tocmai prin dificultățile puse chiar de către scriitor în calea receptării.

Cele douăsprezece pagini de text yo-yo, care se aștern spre începutul cărții, oferă un exemplu în privința felului în care scriitorul american se folosește de personaje și de acțiunile simbolice. Tentația de a deconspira sau de a traduce simboluri prin aluzii diferite își găsește un corespondent în existența personajelor. „Dacă nu m-a văzut nimeni, atunci sunt eu oare aici de-adevăratelea”⁴⁴⁰, se întreabă unul dintre bărbații romanului. Întrebarea în sine nu cere niciun răspuns, ci se maschează într-o afirmație care depășește cu mult anii în care a fost concepută și, ca printr-o viziune, surprinde un reflex uman care a acaparat până la cel mai intim nivel viața oamenilor. Nevoia de a poza și de a demonstra unor prieteni „falși”, „imaginari”, sau, de ce nu, și „artificiali”, a fost intuită de romanul lui Thomas Pynchon și expusă în toată superficialitatea ei. Așadar, vom constata că nimic din ceea ce formează un simbol, la Pynchon, dar și în general, în alte opere literare, nu este cu adevărat simbol decât numai dacă nu este și receptat ca atare de altcineva, adică de către cititor.

3.3. Sărbătoare și sacrificiu la Mario Vargas Llosa

Pentru că antropologia culturală a identificat un tipar specific tuturor totemurilor sau, în orice caz, figurilor sărbătorite ca divinități. Mai toți cercetătorii domeniului, Levi-Strauss, Durkheim, Mauss sau Frazer, au descris scenarii

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 341.

preluate din realitatea aborigenilor și a populațiilor cu trăsături primitive în care totemul, adorat și prețuit ca semn al divinității, investit cu angoase și speranțe, este omorât și consumat ritualic în cadrul unor sărbători, cum ar fi, de pildă, cele Pascale din cadrul ritualurilor creștine. Conform *teoriei vestigiilor*, care explică cum credințe și obiceiuri se transmit în colectiv și evoluează până când rămân doar urme sub forma unor credințe și comportamente de cele mai multe ori neînțelese de grup, Sărbătorile Pascale și cele ale comunităților izolate, cu specific primitiv, au mai multe elemente comune decât ne-ar plăcea să credem. Romanul lui Mario Vargas Llosa, *Sărbătoarea Țapului*, este descris ca un text istoric sau ca un „roman al dictatorului”, fără a se considera că poate cea mai importantă trăsătură a sa este psihologia supraviețuitorilor. Cu adevărat, istoriile șocante împărtășite prin roman, care amintesc de exagerările patologice compensatorii specifice dictatorilor din diferite colțuri ale lumii, marchează și frapează pe cel care acceptă invitația scriitorului la lectură.

Structurat pe planuri care se desfășoară în paralel, romanul surprinde atât o parte din viața dictatorului dominican Leónidas Trujillo, dar și efectele pe care regimul politic le are asupra oamenilor, supuși sau dizidenți. Finețea și profunzimea observației și a analizei psihologice au fost demonstrate de Llosa încă de la prima sa apariție în literatura universală, cu *Orașul și câinii* (1963), preluat și tradus imediat în mai multe limbi peste tot în lume. În cazul romanului *Sărbătoarea Țapului*, simbolurile principale prin care se transmite mesajul intim al fluxului narativ sunt cele de putere sau de sexualitate. Dintr-un anumit punct de vedere, cele două se întrepătrund până la absorbția totală, pentru că, așa cum se vede lesne în roman, tipul de putere absolută, pretins și deținut de cel supranumit Generalisim sau Șeful suprem, este însoțit de o dorință sexuală care poate fi ușor psihanalizabilă.

Charivari pare să fie cheia în care se deschide

incursiunea în memoria colectivă, încercată și marcată de amintirea unei dictaturi care a răpit, mai mult decât libertatea oamenilor, însuși respectul de sine și tinerețea sau forța vitală a indivizilor. Ritual care se practica în cazurile unor derapaje sau încălcări grave ale conduitei propuse și acceptate de colectivitate, charivari presupunea zgomotul cât mai intens, metaforă a haosului necesar pentru a reinstaura ordinea: „manifestările grupului sunt excesiv de zgomotoase, limbajul este agresiv și licențios, iar acțiunile violente”⁴⁴¹. Zgomotul este asociat în mai toate culturile, inclusiv în spațiul tradițional românesc, cu momente rituale de tranziție, prin care subconștientul colectiv acționează superstițios pentru a îndepărta ghinionul sau spiritele necurate. Nu credem că este întâmplător faptul că V. al lui Pynchon și *Sărbătoarea Țapului*, de Llosa, încep sub aceleași auspicii care sunt generatoare de zgomot. *Zgomotul urban* devine o entitate simbolică pentru cei doi scriitori, iar utilizarea lui în diferite momente ale narațiunii sugerează o vină sau o greșeală nereparată de societate și de indivizii care o formează. La Pynchon tinerii urlă în noapte și încurajează comportamentele deviante, se cântă în public sau se iscă bătai în baruri în primele două pagini, sau, după cum putem citi, mai simplu, „trotuarul vibra”⁴⁴². Debutul romanului lui Llosa folosește același zgomot, poate ușor amplificat de spiritul expansiv hispanic. În orice caz, scriitorii pun un semn de echivalență între oraș și gălăgie: „...o copleșește zgomotul atmosfera aceasta deja familiară de voci, motoare, radiouri date la maximum, merengue, salsa, bolero sau rock și rap, amestecate, agresându-se și agresând-o, [...] haos viu...”⁴⁴³.

La fel ca în cazul utilizării registrului simbolic la

⁴⁴¹ Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 239.

⁴⁴² Thomas Pynchon, *V.*, p. 8.

⁴⁴³ Mario Vargas Llosa, *Sărbătoarea Țapului*, Traducere din spaniolă de Gabriela Ionescu, București, Editura Humanitas, 2014, p. 13.

Pynchon, Llosa preferă ca acțiunile și sugestiile oferite în roman să fie de cele mai multe ori secondate de indicii care să și ofere, nu întotdeauna în mod gratuit, o direcție de interpretare. Fără a se referi la *charivari*, ritual studiat de antropologia culturală, care forța, prin zgomotul organizat și îndreptat spre ținte clare, de exemplu, un cuplu necăsătorit din comunitate să termine legătura lor cu o unire ritualică, Llosa oferă practic însăși definiția obiceiului. După cum am afirmat, grupul se adună în mod special pentru a pune ordine în mijlocul său, prin îndreptarea unui comportament al unui membru care contravine regulilor acceptate de o majoritate. Zgomotul infernal este produs, în cadrul ritului, prin cele mai simple, dar eficiente mijloace, iar literatura de specialitate menționează că intensitatea lui ar fi omorât prin stresare mai multe animale domestice. Cu aceste informații, rândurile care deschid romanul devin mai mult decât descrieri ale zgomotului firesc.

Scriitorul motivează, de fapt, o „nevoie profundă a poporului [...] de a uita de sine ca să nu fie nevoit să gândească și poate nici să simtă”⁴⁴⁴. Mai mult, sugerează însăși o nevoie „magică” a grupului de a produce și consuma zgomotul propriu, „zgomot, nu muzică”⁴⁴⁵.

Ca urmare, se poate observa că Llosa, pentru a pregăti lectorul, chiar și pe cel neavizat, folosește scenariul specific terapiei colective printr-o tehnică de setare subliminală în care cea mai sigură metodă de a nu îndepărta cititorul sau consumatorul este chiar pregătirea lui prin indicii care îi comunică senzorial, nu cognitiv, direcția în care se vor desfășura evenimentele. Pe de altă parte, cititorul avizat și familiarizat cu schema ritualică specifică unui mental colectiv comun va intui imediat că, de fapt, Llosa încifrează astfel un mesaj despre vina colectivă și despre nevoia permanentă a grupului de a defula, de a exorciza demoni care

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

nu au fost alungați la timp, în mod eficient. Sub imaginea romanului istoric sau al dictatorului, cum a fost adesea numit, se ascunde tocmai atitudinea critică a scriitorului, care urmărește cu fidelitate o istorie a suferinței provocate de un tiran îmbătat de putere, dar și de anestezierea societății reduse la o existență de tip egoist, fără implicații emoționale față de ceilalți, uneori și față de chiar propria familie: „astăzi, toate sunetele vieții, motoarele de mașini, casete, discuri, radiouri, claxoane, lătrături, mârâituri, voci omenești, par a fi date la maximum, manifestându-se la cea mai înaltă intensitate a capacității de zgomot vocal, mecanic, digital sau animal...”⁴⁴⁶.

Tehnica folosită de Mario Vargas Llosa este cea a planurilor narrative care se desfășoară pe rând pentru a se completa viziunea celor implicați, ca într-o imagine tridimensională din ce în ce mai clară cititorului: o tânără femeie, evadată din infernul familiei supuse orbește guvernului, un tată, bărbați care organizează o tentativă de asasinat sau Leónidas Trujillo. Viziuni diferite se completează reciproc pe măsură ce lumea readusă la viață de scriitor ni se dezvăluie din ce în ce mai clar.

Lumea propusă de Llosa pentru a ilustra efectele regimului lui Trujillo este una în care tații își oferă copiii aproape ritualic, dictatorului, iar *țapul*, porecla dată de popor lui Leónidas Trujillo, spune totul despre registrul sexual al „ritului”. Tot prin porecla liderului, supranumit și „tată al națiunii”, se poate interpreta cu mult înainte de orice aluzie sau descriere directă, relația cu mamele poporului, mai ales cu cele tinere, de care Șeful se bucură fără a întâmpina niciun fel de rezistență din partea nimănui.

Sărbătoarea Țapului este un roman istoric doar în măsura în care reacțiile analizate și surprinse de scriitor par să se încadreze în șirul unui lung și identic registru de reacții ale oamenilor puși în fața regimurilor totalitare. După cum

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 13.

regimul ceaușist și-a găsit adepți în România și „curajoși” care să se declare încă nostalgici față de o epocă de aur, evident, fără a face nici cel mai mic exercițiu de empatie cu cei care au suferit nedreptăți reale și enorme, textul lui Llosa portretizează comportamente similare, surprinse la o distanță temporală sigură, în ideile unei asistente: „o fi fost el dictator și ce-or mai spune despre el, dar se pare că pe-atunci se trăia mai bine. Toată lumea avea de lucru și nu se comiteau atâtea crime”⁴⁴⁷.

Pe măsură ce Urania, una dintre personajele care par să reflecte fidel toate evenimentele pe care le-a trăit, ca fetiță, înaintează în orașul metamorfozat și măcinat încet de vina comună, încep să se cristalizeze amintirile traumatizante, de cele mai multe ori, în jurul imaginii paterne, protective, puternice și fragile în același timp. Llosa nu se ferește să arate că un conflict mocnit, intens, se manifestă la distanță de mulți ani încă în sufletul protagonistei, revenită și în căutarea unor rude prin orașul care acum se află liber de tiranie, dar subjugat încă unui mai greu plug, al vinovăției colective. Lașitatea fiecăruia în parte este simbolizată și percepută ca atare de Urania prin amintirea despre placa de bronz pe care scria „În această casă, Șeful este Trujillo”⁴⁴⁸, placă achiziționată de miile de familii speriate de regimul barbar și atârnată cât mai la vedere, ca declarație de supunere și fidelitate față de un om.

Dacă Llosa propune un tipar de tip conflictual între tată și fiică, nu schimbă registrul nici în privința dinamicii relației tatălui, ca simbol, cu fiul sau cu fiii. Celebrul eseu freudian, *Totem și tabu*, devine un mijloc important pentru înțelegerea modului în care scriitorul peruan își structurează lumea și relațiile dintre personaje, doar că accentul cade nu pe sentimentele și stările de frustrare ale fiilor, ci pe cele ale tatălui, care este într-o poziție superioară, a masculului

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

dominant, aproape de cult. Se surprinde realitatea istorică și socială în care bărbatul este un simbol al puterii în contextul familiei, iar în cel al grupului, bărbatul este plasat, prin dictator, în postura de divinitate. Infailibilul pare să i se potrivească mai bine ca niciodată unui om, în romanul *Sărbătoarea Țapului*. Primele cuvinte care îl prezintă pe primul bărbat al țării descriu o rutină matinală riguroasă, desfășurată într-o tăcere adâncă. Ceea ce nu se spune însă, este compensat prin ceea ce se gândește, pentru că dictatorul este surprins în intimitatea gândurilor sale, a speranțelor și deziluziilor, cele din urmă fiind în relație, evident, cu fiii săi: „Simți din nou în stomac aciditatea aceea care nu-i dădea pace ori de câte ori se gândea la fiii lui, niște ratați de meserie, cea mai mare dezamăgire a lui. Jucau polo la Paris...”⁴⁴⁹.

Despre psihologia cultului personalității și a patologicului care se ascunde în grandomania celui care pierde controlul sub iluzia puterii absolute s-au scris puține lucruri, dar romanul lui Llosa poate lesne constitui o sursă de cercetare a trăirilor tiranilor, ca model cultural întâlnit în orice perioadă a istoriei omenirii. Orice dezamăgire este parată și direcționată în orice altă direcție, niciodată asumată și făcută parte a unui proces firesc, de educație sau de interacțiune umană: „Doamne Dumnezeule! Nu din vina lui ieșiseră așa. Stirpea lui era sănătoasă, un mascul cu sămânță de mare clasă”⁴⁵⁰. Doar o incursiune în psihologia trăirilor lui Leónidas Trujillo ar putea arăta măsura în care eroul istoric a fost cu adevărat un maniac incapabil să recunoască eșecul și care, obsesiv, caută să modifice însuși cursul vieții sale, imaginând sau sperând spre o altă, în care detaliile ca fiii incapabili și fără personalitate să fie îndreptate. Dorința obsesivă de a avea urmași demni de numele pe care și-l creează este arătată și de „fiii săi rodiți în alte pânțe cu

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 29.

sămânța lui [...] toți robuști, energici, care meritau de o mie de ori mai mult să ocupe locul pe care îl ocupau trântorii ăștia doi, două nulități cu nume de personaje de operă”⁴⁵¹.

Eseul lui Freud își arată încă o dată influența în analiza simbolurilor folosite de Llosa aici, pentru că propune ceva mai mult decât un simplu *charivari*. Zgomotul este, conform numeroaselor sondări în subconștient și concluziilor psihanalistului, o modalitate de exprimare liberă după o perioadă însemnată de tăcere impusă. Doliul cere în cele mai multe civilizații o perioadă variabilă de tăcere, în funcție de rolul jucat de totemul sacrificat. După el însă, se declanșează o manifestare de eliberare în care zgomotul face parte dintr-un meniu senzorial stabilit prin însuși ritualul de sărbătoare. Cu intuiția-i specifică, Freud a înțeles că doliul și restricțiile sunt la fel de importante și reglementate de cutume ca și sărbătoarea de după, care „este un exces permis, mai mult, prescris, o încălcare sărbătorească a unei interdicții [...], excesul face parte din esența sărbătorii [iar] dispoziția festivă este creată prin eliberarea a ceea ce de obicei era interzis”⁴⁵².

Zgomotul și dezlănțuirea pulsionilor înfrânate reprezintă repere importante pentru toate societățile care au fost organizate prin folosirea totemismului ca primă manifestare instinctuală, religioasă. Nu intenționăm aici să demonstrăm că trăirile religioase sunt în legătură cu un fond uman legat în principal de instinct, ci faptul că lumea pe care Urania o redescoperă, liberă de tiranie, se manifestă după toate regulile unei sărbători care, cumva, a uitat să se mai oprească. Iar situația în care tânăra traumatizată, cu amintiri dintr-o copilărie sacrificată, se lovește de manifestări umane fără niciun fel de rezerve, trebuie să ne atragă atenția. Bărbații sunt, evident, motoarele manifestărilor de acest gen

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁵² Sigmund Freud, *Opere*, vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 319.

pentru că ei îi „privesc sânii, picioarele sau fundul [...]”. La New York, nimeni nu se uită după femei cu atâta nerușinare. Măsurând-o, cântărind-o din priviri, calculând cam cât de carnoase sunt țățele și coapsele ei, câte fire de păr are pubisul ei...”⁴⁵³.

Zgomotul de nesuportat pentru Urania, asociat cu o libertate pe care bărbații din comunitatea pe care a lăsat-o în urmă și-au acordat-o, de a sexualiza orice femeie și de a o descoperi intim indiferent de atitudinea ei, ar putea la fel de bine să se refere exclusiv la modul în care femeia receptează lumea regăsită, complet schimbată, eliberată de sub jugul fricii instaurate de regimul politic. Că Urania vede și simte orașul părăsit ca pe un factor abuziv, sau că orașul, ca entitate formată din indivizi, se comportă întocmai așa, din perspectiva fluxului narativ simbolic, contează mai puțin. Realitatea propusă de Llosa este cea care investește textul și îl propune ca pe o lume după care trebuie efectuate adânci săpături pentru a o descoperi. Veșnica sărbătoare, emanată de orașul Uraniei, asociată cu „nerușinarea” pe care o resimte femeia, mutată în altă țară, cu altă cultură, par să îndeplinească cele mai importante trăsături ale rolului *charivari* și ale sărbătorii care urmează oricărui sacrificiu. Llosa spune, încă din deschiderea textului, pentru cei care nu știu destinul dictatorului, că finalul va fi inevitabil sub forma unui sacrificiu prin care comunitatea se va elibera și, în același timp, pentru care se va simți vinovată ani la rând.

Sigmund Freud descrie cum frații din hoarda primitivă au trebuit să se unească pentru a putea realiza ceea ce individual le-ar fi fost imposibil, iar faptul că Llosa face adesea din imaginea tiranului, una paternă, iar din țară una infantilă, supusă, asemeni unui copil educat prin frică, este relevant în acest sens: „violentul tată primitiv era desigur modelul invidiat și temut al fiecăruia din cohorta de frați. [...]”

⁴⁵³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 16.

mort, tatăl a devenit atunci mai puternic decât în viață”⁴⁵⁴.

Că Mario Vargas Llosa face o literatură în care folosește simbolurile devine clar din folosirea numelui Urania și a prezentării disprețului pe care tatăl îl poartă fiilor. Trujillo nu doar îi desconsideră din toate punctele de vedere cognitive, ci îl percepe pe cel mai mare fiu, succesorul său, într-un mod care spune mai degrabă ceva despre cel care proiectează, decât despre cel asupra căruia cade judecata: „Mai mult ca sigur Ramfis nici măcar nu era atât de bun la pat cum susțineau slugoii care-l adulau”⁴⁵⁵. Emasculearea simbolică la care este supus fiul prin viziunea tatălui, care se află într-o poziție de putere socială absolută, trebuie avută în vedere și discutată prin folosirea filtrului psihanalitic și mitic. Adică, având în vedere *complexul castrării* și miturile legate de descendența și dinamica de familie a zeului *Uranus*. *Dicționarul* coordonat de Roudinesco și Plon analizează complexul prin intermediul mitologicului, unde Cybele, marea zeiță mamă a tuturor zeilor, presupune un cult în care adepții se mutilează în timpul extazului provocat de sărbătoare. Cei doi autori invocă inclusiv legenda conform căreia „Chronos este cel care și-a castrat tatăl, pe Uranus”⁴⁵⁶. Prin urmare, devoratorul propriilor copii, Cronos, este și cel care îl emasculează pe tatăl său, în mitologia pe care Llosa o inversează pentru a servi lumii în care dictatorul este descris prin puterea sa absolută. Nu vom urmări să constatăm o identificare pas cu pas a zeilor cu personajele și destinele lor, ci pur și simplu să arătăm că numele și acțiunile, care par detalii în planul secund, reprezintă simboluri prin care scriitorul crede că poate sugera, mai eficient, mesajul artistic. Eficiența amintită trebuie să satisfacă o paletă cât mai variată de tipuri de consumatori, de la cei mai superficiali, la cei specializați, critici sau cercetători ai hermeneuticii textului.

⁴⁵⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 320.

⁴⁵⁵ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵⁶ Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, p. 150.

Pentru psihanaliză faptul că Urania, personaj feminin, este în poziția simbolică a zeului emasculat, nu reprezintă un impediment în abordare, cu atât mai mult cu cât, atât băieții cât și fetele intră sub incidența complexului pe care, depășindu-l, se maturizează în indivizi normali, integrați social.

Roudinescu și Plon văd în complexul de castrare un construct format din două reprezentări psihice specifice, care apar reflex la om: „pe de o parte, recunoașterea diferenței anatomice între sexe, [...] pe de altă parte, consecința acestei constatări, rememorarea sau actualizarea amenințării cu castrarea la băiat, amenințare auzită sau fantasmată. [...] tatăl (sau autoritatea parentală) este agentul, direct sau indirect, al acestei amenințări”⁴⁵⁷. Până și Jung care, tocmai din cauza unei sexualizări nejustificate, s-a îndepărtat de psihanaliza practică de Freud, în opinia sa, acceptă complexul castrării ca etapă firească în evoluția psihică a omului, și discută prin intermediul pacienților săi despre relația puternică dintre sentimentele conflictuale și răzbunare: „*Dezamăgirea* a operat o castrare a mamei hermafrodite...”⁴⁵⁸ (s.n.). Altfel spus, ca reflex psihic, indivizii, în special copiii, au obiceiul de a castra simbolic, imaginar, ca într-un gest compensatoriu generat de frustrare. Faptul că Llosa îl pune pe tiranul, atât de temut de o țară întreagă, în ipostaza de a-și emascula fiii reprezintă o altă intuiție psihologică a tipologiei dictatorului pe care scriitorul o descoperă pe întregul parcurs al romanului ca într-o disecție pe viu. După cum arată și Manfred Lurker, cele mai multe gesturi și reacții ale zeilor și divinităților în general, sunt mai degrabă specifice omului, care a proiectat trăsăturile lui proprii și asupra entităților superioare, pe care le-a creat din nevoia de a fi controlat, condus sau guvernat. Tocmai din acest motiv, pentru a fi scutit de o soartă

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁵⁸ C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 85.

similară, după ce-și mutilează tatăl, Cronos își devorează fiii⁴⁵⁹. Și, până la urmă, ceea ce ar părea ca aforism psihologic în ecuația tată – fii este enunțat exemplar și de Thomas Pynchon când spune că „...fiul este replica tatălui”⁴⁶⁰, ceea ce stabilește foarte clar poziția dictatorului și anunță, prin aceeași manieră, o evoluție specifică a temei. Spre final, Trujillo este descris ca un bărbat care își pierde potența și vigoarea de care s-a mândrit și s-a lăsat definit toată viața.

Imaginea dictatorului este, de asemenea, definită și de alte simboluri pe care scriitorul le folosește pentru a realiza o imagine cât mai complexă – hainele. Trujillo își arată obsesia pentru un cod vestimentar pe care îl respectă, și pe care îl cere și celorlalți. Impresionanta colecție de costume îl face pe cititor să se familiarizeze cu diferite texturi și materiale disponibile nu doar în Venezuela, ci în toată lumea. Îmbrăcatul ca parte a rutinei zilnice devine o acțiune simbolică, nu atât prin hainele purtate, cât și prin asociațiile pe care scriitorul le propune acțiunii de a se îmbrăca. De exemplu „rămase cu pantoful în mână, amintindu-și de acest cuplu faimos”⁴⁶¹. Niciun gest de a se acoperi nu este doar destinat hainelor, ci reprezintă un moment prielnic pentru o incursiune în sine și în memorie. Unele hotărâri sau concluzii se leagă de acțiunea de îmbrăcare, acoperire, iar ținta gândurilor lui Trujillo se mișcă repede între diferite repere. Dezamăgirile legate de fiii săi par legate de „maioul și șosetele”⁴⁶² pregătite de cu seară și îmbrăcate ritualic, ca un început care așteaptă continuarea.

Problemele religioase, poporul, criticile de la radio, furii și încercări de a le controla îl încearcă pe Șef înainte de a termina primul pas din rutina sa vestimentară: „se concentra

⁴⁵⁹ Manfred Lurker, *Lexicon de zei și demoni, Nume. Funcții, Simboluri / Atribute*, Traducere în limba română de Adela Mihoc, București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 74.

⁴⁶⁰ Thomas Pynchon, V., p. 261.

⁴⁶¹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 32.

căznindu-se să încheie complicata treabă de a-și fixa șosetele cu elastice, ca să nu facă cute. Ce plăcut era să dea frâu liber furiei acum...”⁴⁶³. Finalul ritualului, cu hainele trase pe el și gata să folosească apa de colonie sau pudra pentru față îl surprinde pe Trujillo gândindu-se la sinistrul Serviciu de Informații Militare (SIM) și la fețele bisericești care par să-i fi pus la îndoială judecata și puterea absolută: „pe cei doi episcopi îi va arunca de vii tot la rechini. Începu etapa de purificare din fiecare dimineată, pe care o realiza cu mare desfătare...”⁴⁶⁴.

În privința celorlalți însă, codul vestimentar pe care îl impune regimul său este de o strictețe care, în sine, anunță o tulburare menită să compenseze fie falsitatea, fie însuși specificul uman. Parcă literatura universală face în așa fel încât unii eroi, cu cât sunt mai bine îmbrăcați, cu atât se îndepărtează mai mult de calitatea umană și de empatia socială. De fapt, hainele ascund, sau încearcă să ascundă, o manifestare sălbatică, de necontrolat, care nu poate lăsa individul între ceilalți membri ai grupului, indiferent de statutul lui, fără a-l acoperi, masca, umaniza cumva. Pentru „primul bărbat” al țării o privire este întotdeauna rezervată și suficientă pentru analiza gărzilor și a ofițerilor: „nu admitea delăsarea, dezordinea, nici la ofițeri, nici la soldații din Forțele Armate, însă în rândul gărzilor, corpul însărcinat cu paza lui, un nasture lipsă, o pată sau o cută la pantaloni sau la cămașă, o șapcă prost pusă erau greșeli grave, care se pedepseau cu câteva zile de carceră și, uneori, cu expulzarea și revenirea la batalioanele de rând”⁴⁶⁵. Dar, despre cum folosește Llosa în *Sărbătoarea Țapului* hainele am discutat în altă parte, cu accentul pe fibrele morale care par să aleagă

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

fibre textile similare⁴⁶⁶.

Un alt simbol pe care îl regăsim la Llosa, dar și la Pynchon, este piatra sau metalul prețios, ca metaforă a bijuteriei. În cazul lui Pynchon putem vorbi despre o utilizare a simbolului pentru a întări sau stabili, de la începutul romanului, faptul că băieții, respectiv bărbații se află într-o permanentă legătură cu cel puțin o figură maternă. Scriitorul american invocă o poveste care, pentru unii cititori are iz magic, pentru unii fantastic, iar pentru alții, simbolic. La naștere, un băiat are acolo unde ar trebui să fie buricul, un șurub de aur, pe care îl poartă ca pe un blestem vreme de douăzeci de ani și de care reușește să scape cu ajutorul unei poțiuni oferite în dar de un vraci voodoo din Haiti. Tânărul cade într-un somn adânc și visează un copac în care cresc baloane de diferite culori. Într-unul găsește o șurubelniță cu care își scoate șurubul de aur, pentru a se trezi să constate că a dispărut cu adevărat⁴⁶⁷. Ivan Evseev vede în bijuterii metafore solare și feminine, fiindcă de obicei podoabele încifrează un „symbolism sexual feminin”⁴⁶⁸. Faptul că este implicată în poveste și găsirea unei soluții prin intermediul visului ne spune că psihanaliza și inconștientul au reprezentat repere importante în construirea scenei. Probabil că Pynchon încearcă să formeze cât mai multe direcții de interpretare, pentru a camufla sensul la care ne-am tot referit deja, respectiv infantilizarea registrului masculin. Șurubul din aur nu face decât să lege, fără o conexiune concretă, convențională (nici n-ar fi avut cum altfel în concepția unui scriitor postmodernist) nou născutul și mai târziu tânărul, de un principiu matern. Faptul că el visează spre vârsta de douăzeci de ani soluția, sub forma unui simbol falic pe care-l

⁴⁶⁶ Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Hainele ca proiecții*, în „Meridian Critic”, *The Discourse of clothing (II)*, Nr. 2/ 2015, coordonator Simona-Aida Manolache, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2015, p. 33-40.

⁴⁶⁷ Thomas Pynchon, V., p. 48.

⁴⁶⁸ Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 77.

utilizează pentru a scăpa de șurub evocă o mulțime de metafore psihanalitice simplu de interpretat, dar și faptul că în America vârsta de douăzeci și unu de ani reprezintă de fapt momentul acceptat în general pentru maturizare. Putem specula că scriitorul folosește ca reper standardul propus și acceptat de grup și, ca de obicei, oferă un indiciu cu privire la posibilitatea de interpretare a misteriosului șurub de aur. Pe de altă parte, după cum susține și Anca Peiu, nu ar fi doar o speculație nicio abordare a metaforelor, pentru că „a Book changes, broadens and enriches the reader's mind, provided the fuel it works by is *the live metaphor*”⁴⁶⁹.

În privința simbolului, la Llosa, acesta pare să vină în completarea hainelor care sunt un exemplu de curățenie și de stil specific dictatorului Leónidas Trujillo: „apucă să vadă pe mâna stângă inelul cu piatră prețioasă care făcea ape și care, potrivit superstițiilor, era de fapt o amuletă primită de la un vrăjitor Haitian în tinerețe. [...] atâta vreme cât nu-l scotea de pe deget, avea să rămână invulnerabil...”⁴⁷⁰. Aceeași *Enciclopedie* a lui Ivan Evseev atrage atenția că de multe ori, în literatură, „simbolica pietrelor prețioase nu este lipsită de ambivalență, deoarece, în anumite situații, ele denotă strălucire falsă, grandoare fără acoperire...”⁴⁷¹. Este, fără îndoială, și cazul de față. Fragmentul spune altceva despre tiran, dar și despre grupul condus și exploatat fără milă. Puterea unui om se păstrează și prin intermediul sistemului de credințe care se nasc în jurul personalității respective, întărindu-l în absența totală a oricărei judecăți critice. Ca și cum Llosa ar fi intuit și enunțat un adevăr al psihologiei sociale – indivizii cu un statut social superior, indiferent de felul în care l-au câștigat, se bucură nu doar de frica

⁴⁶⁹ Anca Peiu, *Five versions of Selfhood in 19th Century American Literature*, București, Editura C. H. Beck, 2013: „O Carte schimbă, lărgeste și îmbogățește mintea cititorului, în condițiile în care combustibilul care o alimentează este *metafora vie*”, p. 222.

⁴⁷⁰ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁷¹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 477.

supușilor, unde este cazul, ci și de o creație colectivă în care oralitatea este mijlocul de contagiune perfect, astfel încât informația superstițioasă să poată circula pentru a se dezvolta. Bancurile care au circulat înainte de momentul 1989 în România, dar și după, despre Securitate și securitiști, sunt dovezile cele mai bune că și în secolul al XX-lea grupul este supus unor credințe pe care preferă să le creadă, de frică, decât să le cerceteze și să le descopere validitatea.

În acest context, vom observa că Mario Vargas Llosa se transformă într-un adevărat cercetător al reacțiilor sociale, analizând felul în care oamenii se adaptează în mod continuu la situațiile sau amintirile traumatizante. Acolo unde este cazul, familiile modifică și integrează suferințele prin care au trecut, într-un sistem propriu de valori care să le poată permite o viață cât mai aproape de normalitate. În general, scriitorul se folosește de coarne pentru a invoca virilitatea, iar pentru a nu lăsa niciun semn de îndoială în privința unei ambivalențe în semnificații, Llosa preia imaginea țapului și o folosește ca atare, cu toate funcțiile și valențele sale malefice, care țin de instinctualitate. O țară întreagă trebuie să accepte și să integreze așadar, derapajele și abuzurile „primului bărbat”, demnitarii nefăcând excepție: „Când au descoperit de ce le vizita Generalisimul pe soții, miniștrii [...] trebuiau să se împace cu coarnele”⁴⁷².

Psihologia grupului condus prin frică, studiată aproape științific de scriitor în *Sărbătoarea Țapului*, surprinde cu fiecare pas pe care Llosa îl face în profunzimea și intimitatea fenomenului de supunere fără îndoială. Propaganda, lipsa informațiilor, îndoctrinarea agresivă, izolarea și, mai ales, răpirea libertății sunt completate în cel mai sinistru mod cu putință de inhibarea voinței sau chiar a curiozității: „din pricină că le era frică și practicau servilismul și supunerea, au ajuns chiar să-l divinizeze pe Trujillo. Nu doar să se teamă de el, ci chiar să-l iubească, așa cum ajung copiii să-și iubească

⁴⁷² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 64.

părinții autoritari, să se convingă că biciul și pedeapsa sunt spre binele lor”⁴⁷³. Ceea ce face Pynchon cu simbolurile masculinității, face Llosa din grupul de oameni – îi infantilizează și afirmă că separat, indiferent de cultura fiecăruia, indivizii sunt supuși oricum prin frică, iar împreună, se metamorfozează într-o structură care venerează fără niciun simț critic. Justificarea acceptării și a obedienței totale vine însă sub forma unei concluzii demne de *Marele inchizitor* al lui Dostoievski: „Trujillo a scos din adâncul sufletului vostru o vocație masochistă, de ființe care simțeau nevoia să fie scuipate, maltratate, care își găseau plinătatea doar simțindu-se abjecte”⁴⁷⁴.

Planurile romanului se schimbă cu fiecare capitol, iar uneori cititorul este invitat să asiste la ferestre temporale diferite chiar în interiorul aceluiași capitol. Câteva râuri narrative alcătuiesc o curgere semnificativă de acțiuni diferite, dar care sunt orientate în aceeași direcție. Viziunea Uranitei, copil și femeie, sau a tatălui ei, fostul senator Augustin Cabral, dictatorul, diferiți pioni de pe scena politică, cei care uneltesc și pregătesc asasinatul sau, în cele din urmă, după reușita lui, Ramfis, fiul lui Trujillo, reprezintă câteva dintre filioanele care susțin scriitorul în tentativa sa de a readuce la lumină regimul violent al Generalisimului, Leónidas Trujillo.

Astfel, vom invoca și maniera, similară cu a lui Pynchon, prin care Llosa alege să surprindă regresia socială și o tipologie infantilă a bărbaților. Dacă la autorul american infantilizarea se dezvoltă într-o relație cu un orizont feminin la care se raportau veșnic bărbații, aici orizontul este unul patern, după cum ne menținem și ipoteza conform căreia eseul freudian *Totem și tabu* reprezintă o metaforă similară, uneori până la identificare. Fostul senator Cabral, recunoscut pe vremea regimului pentru abilitățile sale de negociator și poreclit Creieraș, este surprins în diferite ipostaze, alături de

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 69.

fica sa, Urania. Tată și infant, redus de boală la situația simbolică a unui copil, el nu se mai poate hrăni și are nevoie permanent de asistență. Bărbatul puternic, adorator până la extrem al regimului Binefăcătorului, chiar dacă și-a păstrat rațiunea, suportă un tratament nefiresc din partea personalului sanatoriului unde este stabilit: „– Dați-i și dumneavoastră câteva lingurițe, îi spune infirmiera. El ar vrea. Nu-i așa don Agustin? Vreți ca fata dumneavoastră să vă dea păpică, așa-i? Da, da, i-ar plăcea”⁴⁷⁵. Aceasta este atitudinea prin care scriitorul parcă pedepsește excesul de putere pe care bărbatul l-a făcut în direcțiile greșite și niciodată în cea bună. Că fostul ministru, care cade în dizgrația Șefului, și-a păstrat rațiunea se poate deduce din toate reacțiile sale pe care nu și le poate stăpâni în fața fiicei pe care a folosit-o ca pe un cetățean obișnuit. Bătrânul invalid, pus în situația de a fi hrănit de cea pe care a trădat-o într-un mod abject „închide gura, strângând din buze, ca un copil mofturos”⁴⁷⁶.

Infantilizarea bărbaților este pusă în *Sărbătoarea Țapului* în legătură cu imaginea totem a tatălui, Trujillo, care și-a preluat și diferite porecle cu rezonanțe paterne. Ar fi poate o supralicitare a textului și a structurii personajului, dacă am afirma că egoismul unui copil, care cere și crede că totul i se cuvine, se potrivește cu ceea ce descrie Mario Vargas Llosa despre Rafael, fiul lui Trujillo, dictatorul abuziv care cere dedicare și supunere totală din partea unei țări întregi. Dar, cu certitudine, și celălalt fiu al dictatorului, Ramfis, odată ce planul de a-l asasina este dus la sfârșit, își arată aceeași ambivalență specifică celor care l-au înconjurat pe Generalisim. Pus în situația de a prelua puterea și de a căuta prin cele mai inchizitoriale metode vinovații de asasinat, Ramfis se raportează la imaginea tatălui, care îl desconsidera visceral, după cum era și de așteptat: „Odată ce

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 70.

îmi voi fi îndeplinit promisiunea pe care i-am făcut-o lui *tati* [s. n.], o sa plec”⁴⁷⁷.

Ar fi un exces inutil să redăm toate situațiile în care fiul, acum lider, se referă la tatăl său cu „tati”, ceea ce, până la urmă, reprezintă nu doar o infantilizare simbolică a fiului, ci și rezultatul proiecțiilor negative pe care le avea Șeful, Generalisimul, Țapul, Binefăcătorul despre fiul său. Din nou, teoria psihologică despre autoîndeplinirea profețiilor își arată aici puterea de a crea o realitate într-un loc în care ea nu trebuie să existe de fapt. Prejudecățile și credințele indivizilor nu fac altceva decât, chiar și neîmpărtășite, să creeze atitudini și comportamente care să le întărească, ceea ce duce, în general, la o interacțiune malignă între cel cu prejudecăți și cei pe care îi desconsideră. Dar, despre *efectul Pygmalion* și *autoîndeplinirea profețiilor* vom discuta într-un capitol separat, în care vom pune într-o lumină cu totul nouă un text mai vechi al lui Mihail Sadoveanu, text mai puțin obișnuit, pentru unii cititori.

După cum am afirmat deja, *Sărbătoarea Țapului* este mai mult decât un roman istoric sau, care se poate încadra în tipologia acelor opere literare care surprind tiranii și efectele regimurilor totalitare. Miza reală a romanului credem că este de natură psihologică, prin incursiunile pe care scriitorul le face în intimitatea proceselor cognitive. Vina, remușcarea, frica, neîncrederea sau nehotărârea devoalează reacții pe care Llosa le pune pe masa de disecție pentru a le analiza, de la elementul declanșator, la particularitățile de reacție specifice fiecărui individ. Și când spunem element declanșator ne referim nu doar la interpretarea subiectivă a realităților sociale legate de dictatura lui Trujillo, ci și la tiranul însuși, care face dovada unui *sadism cult*, prin care demonstrează în roman o conștiință perfect ancorată în efectele deciziilor și amenințărilor sale. Frica sau panica resimțită de cei care cad în dizgrația Generalisimului este un

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 429.

efect pe care Șeful Trujillo îl construiește cu o răbdare de vânător la pândă: „Se binedispune, închipuindu-și vârtejul de întrebări, supoziții, temeri, suspiciuni pe care le stârnise în căpățâna tembelului ăluia care era ministrul Forțelor Armate. Ce i-or fi spus Șefului despre mine? [...] Până diseară, o să trăiască în infern”⁴⁷⁸.

În același context, trebuie să observăm și că scriitorul folosește personajul feminin, pe Urania, ca pe o poartă prin care, cu priviri rapide și întrerupte de mișcarea închis-deschis, cititorul are acces parțial la cognițiile și psihologia celei care a suferit ororile *țapului*. Întoarsă în orașul natal pentru a-și vizita tatăl și unele rude, Urania se vede pusă în fața unor întrebări lipsite de cea mai elementară empatie cărora le răspunde pentru a salva aparențele sociale, dar le răspunde și pentru sine, necenzurat, onest: „...m-am gândit adesea la voi. În special la tine. O minciună. Nu ți-a fost dor de nimeni, nici măcar de Lucinda, verișoara și colega ta, confidentă și complice la boroboațe”⁴⁷⁹.

Mai cu seamă personajele masculine sunt puse sub lupa analitică a scriitorului peruan, pentru fidelitatea lor exemplară care pare să amintească de încercarea lui Abraham, chemat să-și sacrifice unicul fiu pentru a demonstra Dumnezeuului Vechiului Testament dragostea sa. În proba lui Abraham este ceva cu mult mai uman și mai nefiresc pentru o zeităate, după cum arată și Jung în *Răspuns lui Iov*, iar proba pe care trebuie să o treacă Augustin Cabral, senatorul căzut în dizgrație din motive necunoscute, nu găsește niciun răspuns pedagogic. Pentru a justifica sau a pregăti cititorul să perceapă genul de sacrificiu care urmează să aibă loc, scriitorul surprinde cu acuratețe și de foarte aproape toate trăirile și zbuciumul senatorului.

Pus în fața unor posibile explicații, evazive și fără obiect, de a nu fi demonstrat Șefului devotamentul așteptat,

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 178.

senatorul se agață de singura explicație posibilă și la îndemână pentru a justifica judecata infailibilă a Generalisimului: „...dacă Șeful a observat asta, pesemne că era adevărat. Nimic voit, desigur, și cu atât mai puțin provocat de o scădere a admirației și loialității față de Trujillo. Ceva inconștient, poate oboseala sau extraordinara tensiune din ultimul an, din pricina conjurației continentale împotriva lui Trujillo, comuniștilor [...]. Da, da, era posibil ca, fără să vrea, randamentul lui în muncă, în partid, în Congres, să fi scăzut”⁴⁸⁰. Aproape la fel cum nici Abraham nu ajunge singur în situația de a-și sacrifica fiul, senatorul Cabral este condus, pas cu pas, spre odioasa propunere de a-și oferi fetița, ca pe un dar, Generalisimului, supranumit de popor, *țapul*.

Scena cu specific sacrificial, care evocă o capacitate umană de rezistență ieșită din comun, în care o fetiță va fi oferită drept „cadou” pentru a-l îmbuna pe dictator, este pregătită așadar cu atenție și tact de scriitorul peruan. Orice neîncrederea care ar putea încerca pe tatăl copilului este rapid atenuată de un consilier care pare să-l cunoască pe Trujillo mai bine decât senatorul Cabral. Cum era de așteptat, exercițiul de empatie se dovedește simplu în acest caz, mai ales că cel care îl sfătuiește pe senator nu are copii: „Eu n-aș fi pregetat nicio clipă. Și nu pentru a-i câștiga din nou încrederea, nu. Ci pentru a-i demonstra că sunt în stare de orice sacrificiu pentru el. Pur și simplu pentru că nimic nu mi-ar da o mai mare satisfacție, o mai mare fericire, decât să știu că Șeful îmi va face fata să se simtă bine și se va simți bine cu ea”⁴⁸¹.

Raționamentul, asemănător pe alocuri *Vechiului Testament*, aberant și specific adeptilor care au renunțat de mult la liberul arbitru și la simțul critic necesar supraviețuirii într-o societate normală, este descris în amănunt de Llosa. Autorul face din obediența indivizilor care alcătuiesc cercul

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 308.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 313.

de bază al regimului Trujillo un simbol ce se deosebește prin dinamism și acțiune, de celelalte care sunt pur și simplu mărci sau embleme pentru a se transmite complexe de informații. Apare o nevoie firească de a încadra un asemenea gest primar într-o linie comportamentală aparent naturală. Frumusețea fetei și gestul de a o oferi dictatorului ar provoca acestuia o reacție de onoare și ar accepta, asemeni unui zeu, ofranda: „...n-o s-o refuze. Îl cunosc. Este un cavaler, cu un teribil simț al onoarei”⁴⁸².

Dar, estomparea individualității mai este surprinsă și în altă scenă plină de semnificație, evocând subtil eseul freudian *Totem și tabu*. Pentru Freud, hoarda primitivă, condusă de un tată autoritar care avea singur dreptul la împerechere este destinată dezbinării tocmai de interdicția sexualității, făcută tabu pentru ceilalți bărbați, fii. Llosa reușește să întoarcă scena imaginată de psihanalist și să propună aceleași relații între eroi care nu au legături de familie și, mai mult, sunt gata să renunțe la propria satisfacție pentru a o oferi imagoului patern, simbolizat prin Trujillo: „Când văd o frumusețe, o femeie adevărată, [...] nu mă gândesc la mine. Mă gândesc la Șef. Da, la el. I-ar plăcea s-o strângă în brațe, s-o iubească? [...] pentru mine a fost mereu primul”⁴⁸³.

Destinul dictatorului care adună asupra sa, asemeni *țapului ispășitor* toate derapajele comunității este pregătit și sugerat din prima clipă de scriitor. *Sărbătoarea Țapului* va cere un sacrificiu de sânge, iar scriitorul se arată, deloc surprinzător, ca un bun și subtil cunoscător al principiilor care funcționează în spatele simbolului țapului: „...se învățase să-l considere vinovat pe Trujillo de scăpările astea. Bestia era vinovată că atâția dominicani căutau la curve, în beții și în alte rătăcirii un mijloc de a-și mai potoli

⁴⁸² *Ibidem*, p. 314.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 315.

suferința...”⁴⁸⁴, scrie Llosa, aratând, astfel, cum oamenii aruncă în spatele unui singur individ-simbol toate nefericirile și neputințele lor morale. O asemenea investire nu ar însemna nimic fără un sacrificiu care să o și urmeze și care să purifice grupul printr-o acțiune care, după cum obișnuiește scriitorul peruan, este invocată având un sens cu totul opus. Asasinatul are loc, dar eliberarea (înțeleasă ca un catharsis social) întârzie să apară ani la rând, după cum se sugerează încă din primele pagini ale romanului. Așa cum scriitorul pregătește asasinatul cu o migală care nu face decât să arate importanța temei, la fel pregătește și întâlnirea dintre Trujillo și fata senatorului Cabral, adusă ca ofrandă pentru a reintra în grații. Până la ultima pagină, dictatorul este pus în mod repetat în situații din cele mai stânjenitoare care îl înfățișează ca pe un bărbat elegant, puternic, hotărât, dar incontinent. Teroarea sub care Trujillo trăiește din cauza unei afecțiuni misterioase îi alimentează de fapt ura pentru toți ceilalți: „În clipa aceea, parcă lovindu-l ca un bici în moalele capului, îl copleși îndoiala. Apoi certitudinea. Se întâmplase. Pe furiș, fără să priceapă elogiile [...], își plecă ochii, de parcă s-ar fi concentrat asupra unei idei [...] era aici: pata întunecată se întindea pe prohab și acoperea o parte din cracul drept. Trebuie să fi fost recentă, fiindcă pantalonii erau încă umezi. [...] Nu simțise nimic, nu simțea nimic. Îl cuprinse o furie teribilă. Putea să domine oameni, putea să îngenuncheze trei milioane de dominicani, dar nu-și putea controla orificiile”⁴⁸⁵.

Neputința asociată incontinenței este una care trebuie percepută la nivel simbolic cu starea specifică, în primul rând, copiilor. Nu foarte subtil, dar foarte bine încadrat într-un orizont al destinului tragic, care este, conform anticilor, întotdeauna moralizator, Leónidas Trujillo este infantilizat la fel ca toți cei pe care îi domină și sunt gata să

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 150.

renunțe la fericirea sau familiile lor doar pentru a-l servi pe Generalisim.

În cele din urmă, o ultimă acțiune simbolică reparatorie, păstrată de scriitor pentru finalul romanului, arată întâlnirea dintre Uranita, o copilă adusă de tatăl ei la ceea ce ar fi trebuit să fie o petrecere nevinovată, cu mulți alți copii, și Trujillo, care o așteaptă pentru un singur lucru. Descrierea și detaliile încercărilor, dar mai ales, a conștientizării că impotența îl va împiedica să facă ceea ce și-a propus nu îl împiedică pe cel poreclit de popor „țapul” să ducă la sfârșit un plan care s-ar putea întoarce împotriva lui și a orgoliului atât de necesar imaginii: „– Te-nșeli dacă-ți închipui că vei pleca de aici fată mare, ca să-ți bați joc de mine împreună cu tac-tu, spuse rar, cu furie surdă, cu glas spart”⁴⁸⁶. Neputința tatălui Uranitei de a găsi o altă soluție pentru a-și demonstra loialitatea este egalată doar de orbirea unui tiran care nu înțelege, de fapt, nimic dincolo de măsura propriei personalități. Gestul de renunțare al tatălui este primit, prin prisma impotenței, ca o ofensă care trebuie spălată sau în orice caz, acoperită.

Astfel, Trujillo eșuează în a vedea că neputința sa, chiar dacă nu se atinge de copilă, va fi percepută de cel care i-a trimis-o, ca pe o binecuvântare cu adevărat specifică unei divinități. Din acest motiv, *acțiunile simbolice* reprezintă în literatură un echivalent deloc mai prejos de simbolurile în sine. Scena abuzului care pare să fie povestea întregului oraș acoperit de *charivari*, nu permite niciun moment ca protagoniștii să comunice cu adevărat sau să-și facă intențiile cunoscute, pentru că orientarea se face întotdeauna către sine, cu oglindirea propriilor conștiințe și a frustrărilor de netrecut. Nu există pentru Llosa obediență parțială sau mascată, nu în cazul dictaturilor care cer indivizilor reacții concrete și atitudini care nu permit zone gri, comode. Viața

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 462.

trăită conform principiului „totul sau nimic” nu face decât să alieneze indivizii, față de ei înșiși și, inevitabil, față de cei apropiați lor. Insuficient parcă, pentru că Llosa îi pune pe toți cei implicați în ecuația putere – popor – libertate într-o lumină puternică prin care arată că îndepărtarea și incapacitatea lor de înțelegere nu se oprește nicăieri. Înseși doctrinele se estompează sub imaginea totemică a unui individ care guvernează autoritar, dominant și abuziv, ca într-o hoardă primitivă. Iar dispariția lui Trujillo, prin asasinatul încununat de succes, nu schimbă cu nimic lucrurile, în momentul crucial când ar putea-o face: „Așteptau să-i scoată din nesiguranța de care nu știau să se apere. Un discurs încurajator, pronunțat cu vocea unui lider care are boasele la locul lor și știe ce face, ca să le explice că, în acele împrejurări extrem de grave, [...] dispariția sau moartea lui Trujillo [...] oferea republicii o ocazie providențială pentru schimbare”⁴⁸⁷. Neputința fizică a tiranului a compensat-o pe cea care se manifesta în hotărâre. Prin contagiune parcă, cei care sunt sau au puterea de a schimba destinul unui popor, se văd anesteziați și incapabili de a face ceva: „...deși știa clar ce trebuia să facă și să spună în acele momente, din nou nu făcu nimic”⁴⁸⁸.

Mario Vargas Llosa este cel care oferă și răspunsul neputinței „fiilor” supuși prea mult restricțiilor și pedepsiți prea fără pauză de cel care nu dispune nici prin moarte: „...apatia i se datora, poate, faptului că, deși trupul Șefului murise, sufletul lui, spiritul lui sau cum s-o fi numind el continua să-l țină în sclavie”⁴⁸⁹. Paradoxul descris de Dostoievski în *Marele inchizitor* primește în romanul lui Llosa un posibil răspuns, sub forma unui exemplu.

Tema libertății este poate una dintre cele mai uzate în toate formele artistice, însă viziunea care să descrie în

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 370.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 371.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 373.

intimitate reacțiile indivizilor, puși în fața alegerii de *a fi* sau *a nu fi* liberi cere un travaliu creator descriptiv care nu poate fi atins decât în literatură. O asemenea temă se asociază automat cu realități ipotetice sau cu scenarii care pun omul într-o situație limită.

Ca urmare, vom observa că, în timp ce la Dostoievski se imaginează a doua revenire a Mântuitorului și dilemele morale prin care trece cel mai mare reprezentant al clerului, la Llosa, tema este facilitată de o incursiune în istoria unui stat și a unui popor supus de o figură pe cât de dominantă, pe atât de nesigură.

3.4. Grup și simbol la Mario Vargas Llosa

Am ales să ne referim, în continuare, la prima carte scrisă de Llosa deoarece interesul său pentru psihologia grupurilor este unul care atinge apogeul și climaxul de analiză abia mai târziu. În primul său roman, *Orașul și câinii*, poate fi observat nu doar un interes pentru colectivul uman, care funcționează asemeni unui organism cu funcții complete, ci și o capacitate deosebită de a descoperi cele mai ascunse reacții ale individului integrat în grup sau aflat într-un travaliu continuu, obsedant, de a se integra cu orice preț.

Romanul prezintă viața unui colegiu militar și experiențele prin care trec bobocii, numiți de colegii mai mari „câini”. Cu toate că Llosa se folosește de copii pentru a simboliza relațiile umane în general, nu a fost singurul în literatura universală care să vadă în cei mici sau în adolescenți simboluri ale omului aflat în plin proces de evoluție și de metamorfoză. În mod similar, William Golding a publicat cu opt ani înaintea lui Llosa, romanul *Împăratul*

muștelor, tradus și în limba română⁴⁹⁰, o adevărată epopee a transformării în care un grup de copii educați, băieți, exact ca în cazul demersului scriitorului peruan, alege în locul culturii contemporane un tip de organizare și de manifestare specific mai degrabă lumii primitive. În urma unui accident, nava cu care călătoresc băieții eșuează pe o insulă pustie, iar toți adulții pier în mod convenabil pentru alegoria propusă de Golding. Încercările inițiale ale băieților de a păstra un foc permanent aprins pentru semnalizare, de a se organiza în culegători și constructori eșuează și sfârșesc în crimă și comportament deviant în care vopsitul feței sau al corpului anunță degradarea totală a culturii și a câștigurilor civilizatoare ale speciei umane⁴⁹¹. Ceea ce Golding sugerează și simbolizează prin vopsirea trupurilor și a chipurilor, face și Llosa prin folosirea uniformei militare. Băieții din *Împăratul muștelor* abandonează hainele și în același timp, însăși cultura: „apărură câțiva sălbatici, atât de vopșiți , încât erau de nerecunoscut...”⁴⁹². Scriitorul american folosește de multe ori simbolul măștii și al vopselei care acoperă trupuri dezgolite, de altfel. Ceea ce face Golding din mască, face Llosa, așadar, din uniformă și chiar Ellis din cele mai elegante haine.

În *Orașul și câinii* scopul fundamental al cadeților este, în viziunea unor militari-profesori, să se apropie cât mai mult de imaginea eroului național, Leoncio Prado, un simbol care trebuie luat ca reper de totem: „...sper ca la terminarea colegiului să și semene cât de cât cu el, care a luptat pentru libertatea unei țări care nu era încă Peru. Cadeți, la dracu', în

⁴⁹⁰ William Golding, *Împăratul muștelor*, Traducere din engleză de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2005.

⁴⁹¹ Pentru o analiză detaliată a acestor aspecte, vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Împărăția muștelor sau „Omul sfințește locul”*, în volumul *Colocviul internațional „Omul și Mitul. Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare”*, Editura Universității din Suceava, Suceava, 2007, p. 293-299.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 190.

armată trebuie respectate simbolurile”⁴⁹³. Propunerea pe care o face Llosa cu referire la armată, poate fi generalizată spre orice formă de organizare umană, astfel încât orice formulă umană există doar prin intermediul unor simboluri, care nu dispar niciodată, ci doar se adaptează sau se înlocuiesc.

Dacă, pentru Llosa, imaginea sau simbolul tatălui arată încă de aici o influență decisivă pentru orice grup social alcătuit în principal din bărbați, la Ivan Evseev, imaginea tatălui nu poate fi izolată de propunerile și cercetările psihanalizei. „Influența sa se înrudește cu cea atribuită divinităților supreme”, scrie Evseev, „strămoșilor mitici sau eroilor civilizatori”⁴⁹⁴. Simbolul este într-o relație directă, în mod evident, cu imaginea copilăriei, dar și într-o ipostază de determinare reciprocă, în sensul în care simbolul tatălui nu poate exista fără cel al copilului. Relația dezvoltă „tendința spre un ideal” la copil, „dar această fixație e și semnul unei îngrădiri, al unei stagnări și inhibiții sau al unei castrații...”⁴⁹⁵. Semnificațiile simbolului sunt pe deplin satisfăcute de *Sărbătoarea Țapului*, după cum am arătat mai sus, imaginea dictatorului fiind un substitut de tată abuziv, impus pentru o întreagă țară.

În *Orașul și câinii*, imaginea tatălui este una dintre cele mai pregnante teme pentru că se structurează clar în relația, de obicei conflictuală sau care funcționează conform unor principii viciate, cu fiii. Idealurile taților din roman și dorința lor de a concepe și îndruma, la modul real, destinele fiilor duc în final, la modul ipocrit, la școala militară unde violențele și umilințele celor din primul an sunt curios de apropiate de o altă temă pe care Llosa o v-a dezvolta mai târziu – cea a unui popor supus, umilit și abuzat de un dictator. Ipocrizia pe care o sugerează scriitorul ține în

⁴⁹³ Mario Vargas Llosa, *Orașul și câinii*, Traducere din limba spaniolă de Coman Lupu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 17.

⁴⁹⁴ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 596.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

special de dorința taților de a ghida, educa, civiliza, dorință care este pusă exclusiv în seama școlii militare: „Nu-i băiat rău. Știi, el e opera mea. Uneori a trebuit să mă port cam dur cu el [...] m-am chinui mult până să fac din el un bărbat, [...] l-a făcut să devină alt om [...], nu știi cum era când era mic. Aici s-a călit, a devenit responsabil”⁴⁹⁶. Ca și cum tații lui Llosa sunt incapabili de a fi părinți și de a înțelege diferențele și nevoile structurale dintre un copil și un bărbat. Una din mizele romanului are în vedere tocmai efectele acestui proces malign de ardere a unei etape esențiale în dezvoltarea omului – copilăria. *Țapul* este înlocuit pe altarul sacrificial aici de un spectru mult mai complex, simbolic, reprezentând copilăria.

Cadeții puși să exerseze tragerile și scenariile de război sunt descriși de Llosa, cu „fețe congestionate, infantile, imberbe, cu un ochi închis, iar cu celălalt fixat pe înălțător [...] cu dureri încă la umăr...”⁴⁹⁷. Descrierea cadeților-copii și a haosului care ar trebui să reprezinte războiul este în sine o sugestie a ceea ce urmează să se întâmple. Un accident, la prima vedere, pe câmpul de trageri face ca un glonț rătăcit să atingă capul cadetului Ricardo Arana, poreclit Sclavul. Tatăl pus în situația de a accepta scenariul se arată intransigent în hotărârea sa de a-l fi dat pe băiat la școala militară: „– Mamă-sa zice că eu sunt de vină [...]. Așa-s femeile, nedrepte, nu înțeleg cum stau lucrurile. Dar eu am conștiința împăcată. L-am băga aici ca să fac din el un om tare, un bărbat de nădejde”⁴⁹⁸.

Obsesia de a face din fiu „un bărbat adevărat” sau derivate care valorizează pozitiv simbolul și care fac referire la un statut superior fără o funcție precisă însă, arată cum tații cadeților urmăresc, de fapt, o himeră fără substanță. Înseși modelele de bărbați adevărați, profesorii-militari, se dovedesc simboluri ale ipocriziei și egoismului. Căpitanul care observă evenimentul în urma căruia unul din cadeți este

⁴⁹⁶ Mario Vargas Llosa, *Orașul și câinii*, p. 181.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 182.

împuşcat în cap aleargă cu trupul băiatului în brațe pentru a ajunge la ajutor cât mai repede. Llosa surprinde însă adevăratele griji ale militarului: „am un noroc de câine, se gândea. Colonelul mie o să-mi treacă asta la dosar”⁴⁹⁹.

Ceea ce își doresc tații pentru fiii lor, se dovedește a fi mai mult decât o proiecție. Scenariul în care părinții vor de la copii, și cred că aceștia trebuie să facă ceea ce nu au reușit ei înșiși, reprezintă un tipar atât în viața din afara romanului, cât și din cea interioară lumii surprinse din *Orașul și câinii*. Idealurile masculine, care stereotipizează și abrutizează copiii, maturizează, fără îndoială, dar fac din băieți, ceva mai puțin decât eroi. Ei devin „bărbați adevărați” doar în măsura în care un asemenea reprezentant este caracterizat de nefericire, violență și de o frustrare atât de mare încât este gata să omoare pe câmpul de exerciții militare un alt coleg care ar fi gata să-l pârască pentru cele mai simple sau absurde motive. A fi bărbat în compania băieților încadrați în școala militară cere, ca orice formă de organizare socială, după cum arată foarte clar și romanul lui Golding, respectarea unor reguli care nu au nicio legătură cu corpul ofițerilor. A turna pe cineva, care este exmatriculat mai apoi, devine o amenințare cu moartea pentru cel care a încălcat codul tăcerii. Caracteristicile educației pe care și-o fac singuri cadeții, dincolo de aberațiile propuse de ofițerii „pedagogi”, sunt descrise în cele mai sumbre note. Crima din *Împăratul muștelor*, sau mai bine zis crimele și tentativele de omor gratuit, își găsesc corespondent și într-o altă societate alcătuită doar din copii.

Fiecare scenariu în care un băiat se află în contact cu tatăl său pare să fie, pentru Llosa, încă un prilej de a simboliza alienarea din interiorul familiei. Notele mici, de pildă, îl conduc pe un alt băiat, Alberto, direct la colegiul militar: „Îmi crapă obrazul de rușine [...]. Dacă bunicul tău ar fi văzut carnetul ăsta, ar fi făcut infarct [...]. N-o să te las

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 166.

să-mi târăști numele în noroi”⁵⁰⁰. Llosa se asigură că niciun dialog de felul acesta, în care orice spune ca apărare fiul, ca simbol nu doar Alberto, este respins din reflex sau întors împotriva lui sub forma unui discurs moralizator steril, nu trece fără ca adevărul să fie foarte clar conturat cititorului. Tatăl, care îl ceartă și al cărui nume are atât de mult de suferit, este infidel și face public, dovada nestatorniciei sale, după cum îl percep atât soția, cât și fiul judecat: „– Azi-noapte tata n-a dormit acasă. A apărut azi-dimineață, spălat și pieptănat. E un nerușinat. [...] își cam face de cap [...] are o mulțime de femei”⁵⁰¹. Scriitorul reușește astfel să construiască mai multe lumi paralele, realități în care soluția cea mai potrivită pentru diferitele probleme aduse de vârsta băieților este colegiul militar, o entitate investită cu multă încredere dar care se dovedește în final, mai degrabă distructivă pentru băieți, decât izvorâtoare de bune practici pentru ofițerii în devenire.

Mai mult, vom observa cum și obsesia pentru tot ce înseamnă simbol al masculinității se opune în roman tuturor simbolurilor feminine, nu doar prin adulterul care valorizează negativ femeile ca pe un bun de consum, ci și prin intermediul protagoniștilor, tați, care văd în orice expresie a feminității o sursă de slăbiciune: „Isterica aia! L-a crescut ca pe o fetiță [...], când l-am recuperat, era răsfățat, un neajutorat, nu era bun de nimic”⁵⁰². Ceea ce pare lipsă de considerație se devoalează în cele din urmă ca ură față de femei și, mai ales, față de mamele băieților. O atitudine ce nu poate fi înțeleasă fără spectrul psihologiei, care înlesnește o „traducere” a comportamentului bizar: „Când o să ai copii, ține-i departe de mamă. Nimic nu poate strica un copil mai rău decât femeile”⁵⁰³.

Mario Vargas Llosa face și aici uz de o serie de concepte

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 198.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 190.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 208.

⁵⁰³ *Ibidem*.

ale antropologiei culturale, dintre care alege principiul *contagiunii*. E ca și cum personajele masculine ar considera că slăbiciunile de caracter sau morale, specifice femeilor, s-ar putea transmite copiilor și mai cu seamă, băieților. Viziunea de tipul Vechiului Testament, în care bărbatul joacă rolul principal în orice ritual, mai ales sacrificial, evocă în mod clar un tipar de gândire specific și Evului Mediu. În istoria culturală a omenirii, niciodată rolul și statutul femeii nu a avut mai mult de suferit decât în perioada Evului Mediu, când era asociată doar ispitelor sau dorințelor carnale, fiind considerată doar o poartă spre păcat și un mijloc prin care bărbatul își poate pierde spiritualitatea.

Ipostazele în care figurile masculine sunt surprinse de scriitorul peruan în general ne-ar încuraja să credem că s-ar cuveni un demers științific de cercetare care să se concentreze exclusiv pe *epopeea bărbaților*, în care autorul pare să-i pedepsească neîncetat pentru defecte sau trăsături de caracter înnăscute și specifice genului. Cu cât viziunea figurilor masculine valorizează mai mult negativ imaginea și simbolurile maternității, cu atât textul compensează o nedreptate, inspirată până la urmă din orice tip de societate, dintotdeauna, și descrie imagoul patern în nuanțe din cele mai ridicole: „...tatăl nu se întorcea acasă decât noaptea târziu. Venea ca un uragan, beat turtă și pradă mâniei. Cu ochii scânteind, cu glas tunător, cu mâinile neobișnuit de mari strânse-n pumni, se plimba prin casă ca un leu în cușcă, clătînându-se...”⁵⁰⁴. Beția pe care o descrie Llosa nu este pusă într-o relație evidentă cu nicio traumă socială sau personală, ceea ce simbolizează în mod clar nevoia unui individ limitat comportamental de a compensa nefericirea resimțită în cadrul familiei. Excesul de alcool și alcoolismul în general, au la început un fundament psihologic important, care, odată identificat, poate fi și gestionat. Scriitorul propune prin imaginea masculină, adulterină și viciată, o buclă temporală

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 231.

prin care cititorul să poată vedea influențele adevărate ale taților, asupra fiilor. Toate idealurile și aparențele după care se ascund în dorința de a educa, tot prin intermediul altora, se dovedesc iluzii care nu au substanță în realitate. Nici profesorii-militari nu au altă soartă, sub condeiul unui scriitor care pedepsește, mai ales, nedreptatea și ipocrizia. Astfel, prin comparație, toate situațiile în care Schnitzler arată importanța aparenței și nu a esenței, a realității, își găsesc un corespondent și la Mario Vargas Llosa. Pentru că, , înainte de toate, un bărbat trebuie să *pară* că este ceva, decât să *fie* cu adevărat. Ca urmare, ideologiile similare sunt transmise cadetilor sub formă pedagogică de cel mai înalt reprezentant al colegiului, domnul colonel: „Vreau ca anul V să lase impresia că regretă enorm moartea cadetului. Asta face întotdeauna o impresie bună”⁵⁰⁵.

Pe de altă parte, viziunea care este specifică figurilor feminine se dovedește a fi empatică, adaptabilă și ..., de ce nu, simbolică. În și prin ochii femeilor, așa cum Urania din *Sărbătoarea Țapului* oferă una dintre cele mai intime perspective ale experienței cu dictatura lui Trujillo, se află de cele mai multe ori la Llosa perspectiva complexă și completă a orașului. Nefericirea are limite, chiar și pentru femeia-martir, care îndură cu stoicism toate abuzurile. Poate că într-un fel tocmai nefericirea și suferința facilitează oamenilor, în particular femeilor, accesul spre un alt orizont de percepție, chiar dacă fără interpretare concretă. „Sunt sătulă de viața asta de câine”⁵⁰⁶, scrie Llosa și completează câteva rânduri mai jos: „N-a văzut decât două femei și un câine: toți trei scotoceau cu îndârjire prin niște lăzi cu gunoaie, în mijlocul unor roiuri de muște. Lăzile păreau goale”⁵⁰⁷. În mod cert și deloc complicat, în roman câinii sunt simbolurile băieților care se zbat în anul întâi la colegiul

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 213.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 232.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

militar, pentru a demonstra colegilor de an și celor mai mari că nu sunt victime sau că nu sunt ei cei în ipostaza de a fi victimizați. În acest context, vom evidenția și faptul că Llosa obișnuiește cititorul cu stilul său de a construi scenarii și fluxuri narrative paralele în care simbolurile se află într-o dinamică neobosită, prin care se și determină reciproc. Dacă, potrivit viziunii masculine, contactul femeii cu copilul se arată distructiv prin contagiune, scriitorul arată că procesul poate funcționa și în sens invers. Trăsăturile copilului se transmit mamei sau femeii, într-o luptă, specifică metropolelor, pentru existență.

Asta nu înseamnă că scriitorul oferă în mod gratuit un posibil bonus de imagine, ci din contră! Uniforma, ca simbol al masculinității și al carierei atrage magnetic privirile și aprecierea prin suprimarea oricărui spirit critic. Cadetul Alberto se află pentru a doua oară în compania mătușii fetei cu care iese în oraș, iar reacția femeii este cu totul alta decât la început, văzându-l în uniformă: „ochii ei mici îl cercetară cu neîncredere, se opriră intrigati la uniforma lui, se iluminară când i-au descoperit chipul”⁵⁰⁸. Atitudinea de răceală este înlocuită de una care arată fără rezerve stupefacție și satisfacție: „...ochii foarte larg deschiși, buza inferioară lăsată în jos, fruntea brăzdată de cute, ai fi crezut-o în extaz”⁵⁰⁹.

Uniforma devine un simbol al cadeților și al tuturor idealurilor pe care băieții sunt educați să le urmărească. În ciuda atitudinilor care adesea ofensează aceste idealuri, prin fraudarea examenelor, a violențelor și a umilințelor nejustificate față de alți colegi, uniforma se impune în mentalul tinerilor ca o marcă prin care se identifică. Starea de rău pe care o resimte Munteanu, unul dintre cadeții pedepsiți în public și gata de exmatriculare, dar și șocul celorlalți care trebuie să asiste la o „ceremonie” prin care băiatul este pedepsit, devine grăitoare în acest sens.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 234.

Nemișcarea cadetului scos în fața întregii școli pentru a fi pedepsit exemplar, chipul care se albește în ciuda unui pigment natural închis, tremurul bărbiei sunt manifestările omului care este pe cale să piardă tot ceea ce l-a definit până la momentul respectiv. Puterea tânărului de a suporta umilința pedepsei în public arată, pe de altă parte, adevărata maturizare a cadeților care se văd forțați să ardă etape în dezvoltare: „...s-a ținut tare. N-a dat înapoi, nici n-a plâns, când Piraña i-a smuls însemnele de la chipiu și de pe revere, apoi emblema de la buzunar, l-a lăsat cu zdrențele atârându-i, cu uniforma ruptă [...]. Munteanul de-abia putea ridica picioarele [...] își cobora capul să vadă, sunt sigur, cum i-au mai batjocorit uniforma”!⁵¹⁰

Spectrul uniforme acoperă tot ce îmbracă tinerii cadeți și chiar apropiatii lor. Chiar înainte ca Alberto să fi fost pus în fața unui tată nemulțumit de notele sale și amenințat cu școala militară, ținuta tatălui este prezentată de Llosa într-o manieră neobișnuită, cu detalii și amănunte precise: „Era îmbrăcat în culori închise, ca de obicei, și părea proaspăt ras. Părul îi sclipea. Avea o expresie aparent dură, dar ochii pierdeau uneori din gravitate și, neliniștiți, se proiectau pe pantofii strălucitori, pe cravata cu nodul gri, pe batista albă din buzunar, pe mâinile impecabile, pe manșetele de la cămașă [...], se cerceta cu o privire ambiguă, tulbure și nemulțumită...”⁵¹¹. Recunoaștem din aceste detalii o marcă pe care o va folosi mai târziu, mult mai pe larg, Bret Easton Ellis în *American psycho*.

Dacă una dintre regulile psihologiei spune că excesul și nevoia de ordine reprezintă un semn de nevroză, în privința codului vestimentar, la autorii invocați, hainele acoperă tocmai dezumanizarea totală sau în curs de desfășurare. Hainele maschează și proiectează, așa cum uniforma devine o carte de vizită pentru cadeți. Ca orice carte de vizită,

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 189.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 197.

adevărată natură a celui care o posedă nu poate fi observată de la primul contact care spune doar cele mai simple lucruri despre purtător. Hainele tatălui, chiar dacă nu reprezintă o uniformă în sensul convențional acceptat, sunt purtate ca o uniformă și obligă bărbatul să se dedice lor, așa cum la Ellis eleganța arată alienarea și înstrăinarea indivizilor între ei.

Regulile care impun cadeților un cod vestimentar se află într-o relație directă cu ordinea, iar ceea ce este considerat „ordin”, care și impune respect și ascultare, nu se leagă întotdeauna de instanța profesorilor-militari. Ca și cum grupul de băieți, instinctual, își aleg lideri. O ieșire furioasă a lui Alberto este întâmpinată de băieții amuzați și glumeți cu liniște totală, subită: „...au continuat să-și facă ordine în dulapuri, să-și aranjeze paturile, [...] să-și cârpească uniforme de campanie. [...] dispăruseră umorul și ferocitatea și chiar aluziile scabroase, cuvintele urâte. Vorbeau în șoaptă...”⁵¹².

Autoritatea simbolizată de adulți este cea care contează cel mai puțin pentru grupul de băieți, pentru că ei capătă o cu totul altă identitate, una colectivă, cu reguli proprii. În schimb alegerea unui lider, așa cum se întâmplă și în romanul lui Golding, cu tot cu luptele pentru putere, face ca băieții să se supună rapid și eficient, la modul asumat și neimaginat de canoanele și regulile colegiului militar. Nu o dată grupul de cadeți este surprins ironizând, batjocorind sau pur și simplu absentând mental în fața celor care le ordonau în cadrul colegiului.

Pe de altă parte, însă, Alberto reușește să se impună așa cum nici unul dintre adulți nu poate. Este vorba aici despre acceptarea și interiorizarea celui care dă ordine și, în același timp, Llosa reușește, cu subtilitate, să sugereze că libertatea este doar o iluzie, la orice vârstă. Indivizii vor căuta și vor accepta, în orice context, lideri și simboluri cărora să li se supună. Vedem, prin urmare, o altă formă surprinzătoare

⁵¹² *Ibidem*, p. 222.

prin care tema *Marelui inchișitor* apare în literatura universală. Atunci când este real, ordinul de a face liniște și de a termina un șir de glume specifice tinerilor este pus în legătură cu ordinea în general.

Sub forma unor imagini care se construiesc rapid și aparent fără legătură cu restul romanului, scriitorul introduce simbolul câinelui, ca prezență fizică constantă, dincolo de porecla celor din primul an de studii. Cățelușă Labărăsfățată este una dintre imaginile prezente pe toată întinderea romanului, ca subiect spre care se orientează afecțiunea cadeților sau adesea, ura, batjocura și instinctele morbide. După cum imaginea unui cal maltratat sau a unui câine chinuit de jocul sadic al copiilor marchează orice cititor al biografiei și operei lui Dostoievski, Llosa surprinde gratuitatea cu care cățelușă credincioasă unui băiat, este pedepsită chiar de acesta.

Felul în care Labărăsfățată îi conduce pe cadeți la poartă, înainte de week-end și, mai ales, pe cel față de care se arată cu adevărat credincioasă, spune că animalul este mai degrabă folosit ca un simbol, decât pur și simplu ca metaforă sau alter-ego specific băieților. Faptul că nimeni nu știe de câți ani se află câinele în cadrul colegiului, felul în care animalul participă la mai toate exercițiile militare, indiferent de riscuri și, mai ales, incapacitatea de a ieși din perimetrul școlii, toate arată că Labărăsfățată este cu mult mai mult decât o simplă modalitate de a reflecta situația tinerilor care „învață să fie bărbați”: „...n-a încercat niciodată să mă urmeze în afara colegiului, deși nimeni nu i-a zis să rămână înăuntru...”⁵¹³. Ceea ce ar arăta că Labărăsfățată este, înainte de toate, fidelă colegiului, ca entitate și mai apoi băiatului care o îngrijește și o pedepsește în același timp.

Conform *Enciclopediei* lui Evseev, la care am mai făcut deja trimitere de atâtea ori, *câinele* este „unul din animalele

⁵¹³ *Ibidem*, p. 186.

cele mai importante din bestiarul simbolic al omenirii”⁵¹⁴. Cercetătorul arată rolul câinelui, ca simbol al tovarășiei, pazei și fidelității, dar în același timp ca „vestitor al morții și călăuză a sufletelor pe lumea de dincolo”⁵¹⁵. Dar, în câine există și o vădită valență sau funcție civilizatoare, pe care o putem regăsi în structura romanului scris de Llosa. Porecla cadeților din primul an de studii devine o marcă simbolică determinantă în comportamentul lor, așa cum arhetipul influențează fără concursul conștiinței umane. Relația dintre băieți, indiferent de vârsta sau de ideologia împărtășită, este una menită să-i ducă spre maturizare, spre o tranziție forțată, într-un mediu deosebit. Până și veșnic încercata fidelitate față de un cod nescris, încălcat de puțini, devine o temă fundamentală a romanului în care Llosa surprinde un grup de băieți pe drumul sinuos al maturizării. Nimic din ceea ce sunt tinerii în interiorul colegiului nu pare să existe și să se justifice în exterior, în oraș.

Că Labărăsfățată este cu adevărat un simbol al copilului aflat în plin proces de transformare devine mai clar când băiatul, care îi poartă mai mult de grijă, o bate: „...sunt convins că ea credea că o mângâi”⁵¹⁶. Vechiul concept pedagogic, conform căruia copiii abuzați percep și interiorizează abuzul fizic ca pe o formă de manifestare a iubirii, afecțiunii este aici singura cheie în care trebuie interpretat comportamentul cadetului și, mai ales, cogniția pe care o proiectează băiatul asupra câinelui.

Când scriitorul descrie chinurile la care este supusă cățelușă nu se folosește de simbol doar pentru a sugera cum compensează cadeții frustrările proprii acumulate. Universul interior al băieților este supus unei autopsii riguroase sau unui experiment în care acțiunile vorbesc mai mult decât toate cuvintele și intențiile. Binele și răul se cristalizează în

⁵¹⁴ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 111.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Mario Vargas Llosa, *Orașul și câinii*, p. 186.

structura interioară a cadeților care trebuie să învețe, ca pe o marionetă medicală de teste, cum să-și controleze emoțiile. Cățelușa devine simbol civilizator, care facilitează o anumită îndepărtare de copilărie tocmai prin suferințele suportate.

Copiii s-ar juca sau ar îngriji exclusiv un câine și ar proiecta sentimente de prietenie sau experiențe ludice, pe când cadeții se comportă cu totul altfel. După fiecare „pedeapsă” aplicată, grupul sau fiecare, individual, cel care rănește câinele, se află în poziția de a afla ceva nou despre sine. Când îi pun ardei iute pe blana rănită de iritație doar pentru a se distra la spectacolul sinistru și violent dat de suferința provocată, Llosa nu uită să surprindă ca un catharsis, efectele terapeutice, nesperate ale gestului. Labărăsfățată se vindecă de iritație și blana redevine strălucitoare. Când cadetul care o îngrijește cel mai mult răbufnește și îi rupe piciorul, remușcările și gândurile băiatului sunt cele ale unui individ mai matur, calculat, echilibrat: „o să rămână șchioapă, sunt aproape sigur. Mai bine i-ar fi dat sângele, rănilor astea se vindecă, pielea se închide și rămâne doar o cicatrice”⁵¹⁷.

Suferințele cățelușei sunt adesea oglinda suferințelor prin care trec unii cadeți. Cava este unul dintre aceia care trebuie să suporte batjocura și violența celorlalți colegi sau a profesorilor. Tuns cu forța, bătut, umilit și împins spre situații cu potențial ridicol sau periculos, tânărul cadet pare să suporte la fel de mult ca Labărăsfățată, fugărită și alungată, dar iubită și acceptată în același timp în funcție de context: „...nu era băiat rău, după aceea ne-am înțeles bine. La început nu-l puteam suferi...”⁵¹⁸.

Mai mult, vom remarca și faptul cum câinele devine un simbol puternic al grupului, atât prin valențele amintite, cât și prin semnificanta „viață de câine” la care Llosa trimite subtil în text. Indiferent de umilințe, atâta timp cât codul tăcerii

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 203.

este respectat, fidelitatea cadeților rămâne între ei, necondiționată. Câinele este simbolul care le facilitează transformarea, chiar dacă în modele evident discutabile, spre bărbați.

Orașul și câinii spune, prin fiecare dramă prin care băieții trebuie să treacă, așa cum Golding a imaginat dezumanizarea unui alt grup de copii, că nicio suferință nu este peste puterile celui care o încearcă. Evseev vede în câine simboluri și arhetipuri esențiale înțelegerii romanului lui Llosa, dar considerăm că scriitorul peruan a introdus semnificații noi, mai mult decât grila mitică de interpretare în procesul scriiturii.

Astfel, câinele trebuie pus în relație și cu o altă moștenire simbolică, modernă, de care nu se poate face abstracție atunci când propunem analiza simbolurilor literare. Domesticirea și transformarea câinelui într-un camarad de nădejde, prezența sa în mituri și rolul său de paznic universal al porții de intrare în lumea morților cer o reactualizare simbolică, prin degradarea semnificațiilor. În mai toate *orașele*, civilizate sau nu, câinii, ca grup, sunt prezenți doar ca simboluri ale neatentei, sărăciei și salvăricirii. *Comportamentul de haită* face din orice grup de câini unul periculos, instabil și veșnic conflictual pentru privitorul din exterior. În universul colegiului militar, băieții funcționează întocmai ca o haită în care liderul are puterea de a pune la punct câinii îndrăzneți sau nesupuși grupului. Trebuie înțeleasă, prin urmare, relația dintre oraș și câini, doar prin intermediul degradării simbolului. Nicăieri câinele nu mai reprezintă ceea ce a reprezentat cândva, tocmai prin prezența sa constantă asociată cu murdăria, sărăcia și pericolul.

În acest sens, și rănilor cadeților, vizibile sau nu, reprezintă pași importanți spre devenirea și metamorfozarea lor. Labărăsfățată este însăși oglindirea acestui principiu: „Acum e sănătoasă, dar a rămas pentru totdeauna cu o labă

strâmbă [...] acum aproape că s-a obișnuit [...], niciodată n-o să mai fie cățelușa care a fost”⁵¹⁹. Sau, cu referire la oameni de această dată: „Toți sunt altfel, poate și eu, numai că nu-mi dau seama. Jaguarul s-a schimbat mult...”⁵²⁰.

Prejudecățile de masă, nedreptatea, corupția, codul tăcerii, ca parte a unui mozaic de credințe și reguli nescrise, fac parte din romanul lui Llosa, chiar dacă scriitorul nu o afirmă nicăieri în mod direct. Viața și relațiile dintre diferiții ani de studiu ai colegiului sau dintre protagoniști devin reflectarea unui oraș chinuit de stereotipii care generează nedreptăți și suferințe. Iar pentru Llosa, după cum a devenit clar, tocmai asemenea suferințe umane reprezintă imperativul și motorul travaliului creator.

3.5. Simbol și titlu la D. H. Lawrence – *Curcubeul*

Cu toate că scriitorul englez D. H. Lawrence este considerat printre reprezentanții modernismului în literatura engleză, multe dintre elementele scrierilor sale pot fi încadrate în ideologia de tip romantic. Fantezia, reveria și sensibilitatea care, la Lawrence, este mai degrabă hipersensibilitate, reprezintă repere de bază ale textelor scriitorului englez.

Ne vom referi doar la unul dintre romanele cele mai cunoscute ale sale, *Curcubeul*. Ștefan Stoenescu, cel care scrie și prefața volumului apărut la Editura Hyperion, scoate în evidență în primul rând o candoare a lui Lawrence în materie de sex⁵²¹.

Protagoniștii din roman sunt reprezentanții tinerilor fără

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 228.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 242.

⁵²¹ Ștefan Stoenescu, *Curcubeul* – *Acea „deplinătate spontan-creatoare a ființei”*, Prefață în D. H. Lawrence, *Curcubeul*, în românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992, p. 6.

loc, prinși într-un conflict în care poziția socială reprezintă singura miză, declanșatoare de furie și frustrare. Pentru Stoenescu ritmurile naturale și ciclicitatea fenomenelor din romanul românesc, ale lui Rebreanu, mai ales, care promovează arhaicul și un anumit fond tradițional, reprezintă un corespondent fidel cu structurile propuse de Lawrence: „doi romancieri care au afinități atât din punct de vedere al formației și sensibilității cât și din punctul de vedere al viziunii și metodei artistice”⁵²². Ipoteză neobișnuită dacă discutăm despre intensitatea trăirii și asumării unui discurs care se bazează pe introspecție. Mai apropiat de sensibilitatea pe care o proiectează Lawrence pare să fie Mihai Eminescu, dacă ar fi să păstrăm nevoia imperioasă de a găsi un corespondent în spațiul literar românesc.

Una dintre preocupările modernismului literar se ocupă cu spațiul conștient al eroilor, care, după cum credem, reprezintă mărci sau proiecții ale sinelui creator. Obsesia pentru rolul sau locul nepotrivit în care trăiesc eroii de roman este una din temele mari ale literaturii universale. Începem cu romanul lui Lawrence, care surprinde lupta unei familii, timp de mai multe generații, cu o societate în plin avânt industrial. Războiul pune aceleași piedici oamenilor care trebuie să i se adapteze, la orice vârstă, după cum vom discuta în comparație cu un alt roman semnat însă de William Faulkner. La Ken Kesey, nebunia este doar o altă formă de manifestare sau o realitate pe care individul și-o asumă într-un context social mecanic, alienant în sine. Luigi Pirandello a fost printre scriitorii care au parcurs traseul literar al nebuniei ca realitate asumată, ca o alternativă la lume.

Candoarea pe care o arată D. H. Lawrence în materie de sexualitate este, de fapt, prilej de stupefacție sau falsă lezare a unor sentimente sociale caracterizate, ca de obicei, de ipocrizie. Atacat de puritani, la adăpostul religiei, romanul

⁵²² *Ibidem*, p. 8.

Curcubeul, apărut inițial în anul 1915, ajunge să fie ars și interzis pentru descrierile sale și detaliile unei iubiri neîmplinite dintre două femei, mai degrabă pudice și nevinovate pentru orice cititor modern de astăzi.

Inadaptarea eroilor din textele lui Lawrence reflectă, poate uneori prea transparent, o serie de particularități ale vieții scriitorului. Cu un tată miner și o mamă învățătoare, biografia scriitorului urmează o cărare similară, caracterizată de scandaluri și alegeri romantice mai puțin obișnuite pentru perioada în care a trăit. Hipersensibilitatea personajelor masculine din *Curcubeul* lui Lawrence ar putea compensa registrul patern abrutizat cu care a trăit scriitorul. Dar, în același timp, poate reprezenta și o reflectare a sinelui scriitorului care urmărește, cu fiecare generație a familiei Barngwen lupta pentru adaptare, în societatea aflată în expansiune și schimbare, dar și la oamenii cu care intră în contact.

Subtilitatea cu care Lawrence arată mecanismele sociale generatoare de frustrări este caracterizată de o descriere inversă a realității în care trăiesc personajele. Ca într-o oglindă, întreaga viață, începând de la bărbați, și în cazul soțiilor, copiii și ele însele se proiectează în ideal. Altfel spus, idealul uman și de aspirație este suprapus peste o realitate care, de cele mai multe ori, nu suportă nicio formă de comparație, având un final frustrant: „...femeile din sat erau fericite. În stăpâna conacului se vedeau pe ele însele și fiecare-și trăia propria împlinire prin viața doamnei Hardy”⁵²³.

Imagoul patern face parte din cele mai importante noduri de sens ale romanului, prin efectele sale asupra familiei sau asupra societății în care trăiește. Tatăl ca simbol este prezentat în manieră conflictuală. Dacă la Llosa putem vorbi despre un imago supus orbește unui regim absurd și abuziv, tatăl la William Faulkner, descris în romanul

⁵²³ D. H. Lawrence, *Curcubeul*, În românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992, p. 27.

Neînfrânții, despre care vom discuta într-un alt capitol, este un model aspru supus unor interese civice similare, până la identificare, celor care îl conduc pe senatorul Cabral din *Sărbătoarea Țapului*. La D. H. Lawrence, tatăl ca simbol literar, este descris în principal începându-se cu decesul său. Un deces, ușor detaliat, sugestiv pentru orice cititor, în două rânduri de text: „când Tom abia-mplinise 17 ani, taică-său a căzut de pe-un stog de fân și și-a rupt gâtul”⁵²⁴. Relația de tip conflictual influențează în mod definitiv felul în care Tom percepe rolul de tată și autorul propune, dincolo de imaginile paterne sau materne, un context în care un singur element, la începutul unei linii descendente, forțează și impune un tipar din care nu se mai poate ieși. Intuiția sociologică a lui Lawrence își arată valoarea doar în măsura în care amintim că gândirea de tip stereotip este o concluzie asumată fără simț critic de ceilalți reprezentanți ai grupului sau ai familiei și, ulterior, folosită în toate situațiile de viață.

Hipersensibilitatea despre care am amintit, este în relație cu un tânăr, Tom, surprins și descris de scriitor pe măsură ce evoluează spre un model de tată de care nu se poate desprinde. Încă de pe băncile școlii, micul Tom se arată ca o personalitate gata să simtă și atât, după cum nuanțează scriitorul. Orice incapacitate de a fi realist și rezonabil mai târziu, este pregătită și sugerată de Lawrence încă din copilărie. Convențiile sociale privind conflictul și negocierea firească, și în cuplu, nu se pot aplica acolo unde sentimentele sunt cele care dictează. Scriitorul arată cum micul Tom „când a ajuns la școală, s-a luptat din greu cu neputința lui fizică de a învăța. Stătea crispat și se făcea alb ca varul la față încercând să se concentreze asupra cărții. [...] Da’ fără folos [...]. Nu putea să-nvețe dinadins și pace [...]. Cu simțirea o ducea mai bine. Era sensibil la ce se petrecea-n jurul lui...”⁵²⁵.

Incapacitatea este, prin urmare, una structurală, mai ales în privința utilizării cognițiilor. Deficitul de atenție care ar fi

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 31-32.

motiv de îngrijorare pentru orice pedagog, este compensat în roman de hipersensibilitatea care devine un mijloc de adaptare și de informare, de relaționare a celui care va deveni bărbat de familie mai târziu. În câteva pagini, evoluția lui Tom Brangwen, de la copil incapabil să urmeze indicațiile profesorilor, cu probleme de învățare, la soț gata să-și întemeieze o familie, este surprinsă și descrisă în etape esențiale și reduse doar la informațiile vitale. Același registru de experimentare și de cunoaștere a lumii pe care l-a încercat în școală pare să îl descrie în continuare pe Tom, în relația cu proaspăta sa soție: „El nu putea să comunice clar cu ea”⁵²⁶. Scriitorul surprinde momentele în care bariera hipersensibilului este trecută și ceea ce părea că nu poate trece niciodată, devine accesibil. O simplă trecere a soției prin fața bărbatului face cât toate cuvintele spuse sau reținute: „atunci își dădea el seama că ea e femeia lui, își dădea seama că o cunoaște până-n fundul sufletului, își dădea seama că e a lui și poate s-o țină de-a pururi lângă el”⁵²⁷. Dincolo de faptul că revelațiile sunt de fapt, utopii sau proiecții puerile, Lawrence propune un tip de bărbat cum mai rar poate fi găsit în literatura universală. Nu conștiința generează situații de dialog și de descoperire, ci instinctul care, de multe ori, stârnește conflicte mute: „conștient, nu se băgau prea mult în seamă unul pe celălalt”⁵²⁸.

Toate acțiunile întreprinse de Tom, primul membru al familiei Brangwen surprins de romanul lui Lawrence, sunt filtrate și expuse cititorului prin simțirea și prin intimitatea protagonistului. Un simplu calcul al verbelor care arată viața și activitatea interioară, a gândurilor, a bucuriilor și a neliniștilor, în comparație cu cele ale vieții ca reacție la stimuli externi, arată măsura în care imagoul patern din *Curcubeul* face un exercițiu rar întâlnit în toată literatura universală. Trăirea are loc aproape exclusiv în interior, după

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 69.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 72.

⁵²⁸ *Ibidem*.

cum putem vedea aproape pe fiecare pagină: „Tom parcă-mpietrea și simțea c-o să plesnească ceva în el”⁵²⁹, sau „...îl năpădea bucuria în ciuda tuturor lucrurilor, [...] se punea pe muncă și era fericit. [...] simțea cum crește-n el cheful de viață”⁵³⁰.

Dificultățile de adaptare din copilărie sunt avantaje pentru Tom în ipostaza de tată vitreg, prin apropierea de un copil care îi era străin. Cu un sistem de raportare la viață simplu și mai degrabă specific unui copil care găsește scop, sens și bucurie doar în cele mai simple sau banale activități, Tom se apropie de Anna, fiica sa vitregă, aproape ca un frate mai mare: „...se-apropiau tot mai mult unul de celălalt”⁵³¹, scrie Lawrence, din poziția de observator care înțelege mecanisme intime greu de observat fără indicii care să și sugereze semnificația lor. Hipersensibilitatea specifică celor mici și lui Tom Brangwen face din cel care a devenit tată nu doar un model pentru toate generațiile care vor aglomera romanul, ci un simbol al tinereții veșnice, prin optica unor trăiri sincere și nealterate de ipocrizia specifică înaintării în vârstă. Modelul sau simbolul patern propus de Lawrence nu încearcă o cosmetizare sau o mascare a trăirilor, ci le dă frâu liber, lăsându-le să curgă în voie, chiar dacă îi provoacă neplăceri din cele mai mari. Ceea ce ar putea fi și în beneficiul său, ca ajutor prin compensare, este refuzat de protagonist printr-o structură unică de hipersensibil, care trăiește acut, și cât mai aproape de egoismul curat al copilăriei, fiecare episod din viața sa.

Psihanaliza clasică și cea adleriană reprezintă încă o dată un atu în interpretarea eficientă a sensurilor propuse conștient, de cele mai multe ori, de către scriitor. Ca majoritatea elementelor simbolice importante, doar câteva rânduri sunt dedicate unui episod care descrie nașterea

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 77.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 84-85.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 82.

primului copil al lui Tom. Strigătele soției aflate în travaliu îl surprind pe bărbatul cu simțire de copil în camera de jos și este descris cum „ființa lui era-mpărțită în două. Eul din străfunduri era cu ea, legat de ea, suferind cu ea. Dar trupul lui mare și-amintea de țipătul bufnițelor care zburau pe lângă fermă când era el copil. Se-ntoarse în copilărie...”⁵³².

Regresia pe care o propune intuitiv H. D. Lawrence are de-a face cu nașterea copilului și, mai ales, cu ipostaza unui copil ascuns într-o piele de bărbat. Printr-o apropiere treptată de Anna, Tom, tatăl vitreg, devine simbolic fratele fetei, și, indirect, ca pentru a satisface complexul Oedip, fiul soției sale. Sentimentele resimțite în momentul în care Lydia, soția sa, naște, sunt cele specifice unui copil, ca și cum ar fi extrase, de altfel, dintr-un manual de psihanaliză a copiilor. Ultimul născut, în mod natural, atrage mai mult atenția și energia părinților, astfel încât psihanaliza a propus pentru primul născut o denumire simbolică, plină de semnificație – *regele detronat*. Pierderea unui statut, care îl plasa înainte de noua naștere într-o ipostază de superioritate absolută în familie, generează tipologii psihologice specifice de care indivizii, maturizați, nu se mai pot desprinde niciodată.

Alfred Adler propune metafora și o explică mai ales prin efectele pe care le produce: „...evenimentul «detronării» interesează un stil de viață deja stabilizat și va provoca o reacție conformă acestuia. În general, copiii răsfățați suportă această schimbare...”⁵³³. Noul venit își dobândește, spune psihanalistul, un spațiu vital, pe care, de fapt, îl pierde primul născut.

Pentru a înțelege și mai bine felul în care simbolizează Lawrence regresia tatălui, apelăm la ideile formulate de psihanalistul care a lucrat exclusiv cu copii, D. W. Winnicott. Apariția unui nou membru în familie reprezintă o schimbare semnificativă pentru toți membrii, indiferent de vârsta lor. Copilul invidiază noul venit, susține Winnicott, „și face toate

⁵³² *Ibidem*, p. 86.

⁵³³ Alfred Adler, *Sensul vieții*, p. 163.

eforturile posibile pentru a-și recâștiga poziția pierdută, fie și numai pentru un timp sau într-o formă simbolică. Așa că în primele momente de gelozie este ceva obișnuit să-i vedem pe copii încercând să redevină bebeluși [...] pentru scurt timp”⁵³⁴. Astfel, putem aborda și înțelege ciudata atitudine a lui Tom în momentul nașterii celui mai nou membru al familiei. Regresia și resuscitarea unor episoade pe care le-a trăit în copilărie arată, încă o dată, o tipologie de bărbat hipersensibil, care folosește în dinamica sa cu lumea un cadru de interpretare și de simțire specific copiilor.

Pentru a demonstra că nu doar genetica poate naște manifestări similare, Lawrence o surprinde pe Anna, fiica vitregă a lui Tom, blocată într-o tipologie comportamentală și conflictuală care, inițial, l-a descris pe Tom în relația lui cu școala. Blocajul resimțit de băiat pe vremea când încerca să învețe își găsește un corespondent în nedumerirea fetei în fața religiei și în căutarea sentimentului religios: „Ceva nu era-n regulă. Ce-nsemnau cuvintele astea traduse nu era același lucru cu ce-nsemna șiragul de mătănni. Ceva nu se potrivea, ceva contrazicea adevărul”⁵³⁵. Simpla prezență în proximitatea ritualului religios se arată, firește, doar ca o manifestare sterilă care nu spune copilului nimic. Textele și traducerile considerate sfinte nu se compară cu șiragul de mătănni care este un simbol palpabil și de care conștiința copilului se leagă în mod concret, raportându-se la un sentiment explicit și simplu de înțeles. Sterilitatea pe care o proiectează Anna asupra actului religios arată cum hipersensibilitatea descrisă a lui Tom pare să fi fost insuflată și fetei. Cu toate acestea, dramatismul scenariului în care Tom este descris ca fiind incapabil să socializeze sau să învețe nu se compară cu felul în care este surprins chinul fetei, care pare să fi luat, ca prin contagiune, aceeași hipersensibilitate

⁵³⁴ D. W. Winnicott, *Opere 2, Convorbiri psihanalitice cu părinții*, Traducere din limba engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2003, p. 73.

⁵³⁵ D. H. Lawrence, *Curcubeul*, p. 113.

prin care filtrează lumea și contactul ei cu aceasta: „...a-ncercat în fel și chip să scape. Se ducea întruna la biserică. Dar *vorbele* nu-nsemnau nimic pentru ea, i se păreau false. Nu suporta s-audă lucrurile rostite-n cuvinte. Sentimentul religiei era în ea, [...] [dar] în gura preotului totul era fals, indecent”⁵³⁶. Prin urmare, cuvintele, subliniate de scriitor în text, reprezintă partea nesemnificativă a oricărui mesaj, după cum arată și cele mai simple și mai cunoscute teorii ale comunicării. Dincolo de cuvinte se află, pentru hipersensibilii lui Lawrence, sentimentul și calitatea trăirii, intensitatea ei. Forma fără conținut pe care o are orice cuvânt, care nu se leagă pentru protagoniști de o poveste sau de o istorie intimă, nu este doar nesatisfăcătoare, ci și declanșatoare de anxietate, de insecuritate și de frustrare.

Ceea ce doar sugerează scriitorul în prima parte a romanului, în continuare, ni se dezvăluie, parcă în mod gratuit, ca pentru a fi siguri că simbolurile propuse nu găsesc interpretări greșite. Bărbatul-copil despre care am discutat deja în relațiile cu indiciile oferite de text la debutul romanului, devine o realitate în universul simbolic al *Curcubeului*: „copila care umbla ca un cățeluș după el vroia să aibă un bărbat-copil, bărbatul ei”⁵³⁷. Dorința fetei se adevărește în roman, când textul surprinde deja a doua generație a familiei Brangwen, cu Anna maturizată și implicată într-o relație de căsătorie cu Will. Un imago patern, dacă nu chiar identic cu Tom, atunci când provoacă atitudini și o relație neobișnuit de asemănătoare cu cea dintre părinții ei. Neputințele lui Tom și nepriceperea gestionării nici unui moment de familie, se regăsesc la Will și la Anna, în comportamente identice: „O voia-napoi, lângă sufletul lui, [...] arunca fructul viu ca să-i rămână coaja grosolană, dar palpabilă. Will începu să urască aprig felul ăsta al ei de a fi. Umbla fără rost pe lângă casă, căci frica să

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 114.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 134.

n-o piardă pe Anna îl adusesese într-o stare de neputință, aproape de imbecilitate”⁵³⁸. Ceea ce face Anna, copil fiind, cu religia, face Will ca individ „maturizat”. Hipersensibilității lui H. D. Lawrence preferă, în orice situație, mai degrabă un rest real, care poate fi experimentat, încercat și interiorizat, decât întregul care pozează de obicei în esență, dar care nu spune nimic. Dinamismul relațiilor de cuplu este asemănător cu cel propus de Arthur Schnitzler, binele și răul alternându-se între cei doi cu o repeziciune care nu face decât să reconfirme că protagoniștii se încadrează într-o tipologie pentru care trăirea la cea mai mare intensitate este singurul mod de a fi.

Evident că maturizarea este doar o etapă legată de cronologie și de procese cognitive din ce în ce mai complexe. Pentru protagoniștii romanului *Curcubeul*, procesul de maturizare se oprește, însă, la simpla scurgere a timpului. Umanul nu este imun la factorul timp, dar pare să fie rezistent la cel care face din copil un om matur. Nu gândirea este în discuție aici, cu toate că textul oferă indicii importante în chiar acest sens. „Imbecilitatea”, neputința sau blocajele indivizilor de a reacționa în situații conflictuale fără factor generator clar sunt depășite de nevoia de a simți exclusiv viața. Filosofia pe care o propune H. D. Lawrence în roman se dezvăluie încet pentru lectorul răbdător, care se arată interesat de particularitățile dinamicii de cuplu. Nu timpul contează, ci felul în care este el asumat de către fiecare personaj în parte.

Ca și cum caracterele lui Lawrence nu pot simți altfel decât la intensitate maximă, scriitorul alege ura și violența mocnită. Nu iubirea, ci o exagerare a tuturor sugestiilor pe care le face cu intuiție psihanalitică Arthur Schnitzler – satisfacția obținută prin rănirea partenerului: „Unde-o durea mai tare, acolo o lovea și parcă-i creștea inima când o vedea că suferă”⁵³⁹. Will și Anna se aruncă în vârtejul unor sentimente

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 155.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 157.

pe care nu le pot nici controla, nici cunoaște cu adevărat. De fiecare dată, intensitatea trăirii ajunge până în punctul de implozie pentru că suferința eroilor este construită treptat. Will este „stăpânit de duhul răului”⁵⁴⁰, iar Anna este „o mică creatură retrasă-n sine și uitându-se pe sine”⁵⁴¹.

Mai mult, și neputința structurală de a comunica este compensată de sentimente intense, de cele mai multe ori, de disperare și de suferință. Ieșirea sau finalul unui asemenea episod de ură se face, în armonie cu registrul unui hipersensibil, subit și grație unor resorturi care se ascund chiar și de scriitor: „Îl tortura, îl pustia pe dinăuntru, se zbătea în el. Și-n faptul serii, când Will mai trudea încă, îl părăsi”⁵⁴². Fără să amintească în prefața romanului mai mult decât de scrierile lui Liviu Rebreanu, Ștefan Stoenescu intuiește că munca țaranului român, ca motiv fundamental care însoțește intriga, determină și o anumită atitudine în fața vieții, prin soluții simple, dar eficiente, pe care individul le adoptă la probleme diferite.

Pentru majoritatea personajelor lui Lawrence, și cele masculine dar și cele feminine, începând chiar de la Tom, doar *munca în jurul casei*, sau căutatul ei exclusiv, în situații conflictuale și de tensiune maximă, reprezintă soluțiile cu eficiență sigură. Nu într-un sens care privește procesul de comunicare, ci într-unul personal, egoist chiar, care permite unui psihic tensionat să se relaxeze după o lungă perioadă de stres. Dacă sentimentul de ură este cel care îl părăsește pe Will, atunci scriitorul spune într-un mod subtil și simbolic, că nu oamenii pot controla trăirile și sentimentele lor, ci ele îi domină ca și cum ar fi într-o relație de independență față de indivizi. Scriitorul descrie, din nou, ca într-o încercare de a se asigura că specificul relațiilor interumane din *Curcubeul* este clar: „Și-o duseră așa întruna, cu iubire și conflicte

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 159.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 158.

care-apăreau mereu. Într-o zi totul părea că se prăbușește toată viața era numai ruine, la pământ, părăsită și devastată. A doua zi totul era din nou minunat...”⁵⁴³.

Despre sexualitate poate că ar trebui un capitol separat, care să abordeze felul în care interacțiunea intimă este asumată de eroi. Cu mult mai „cuminte” decât romanul lui Schnitzler, *Curbubeul* a avut ghinionul unei perioade caracterizate prin ipocrizia religioasă, folosită adesea ca pretext în atacul artei. Munca fizică îi ajută să depășească perioadele de criză, dar și „îmbrățișările active”, după cum le numea Noica dintr-un sentiment de pudoare.

O simplă carte, cu fotografii, este suficientă să ducă tensiunea până în punctul în care se descarcă din reflex: „– Am cumpărat o carte, spuse el dându-i volumul ca s-o îmbuneze. Anna se uită fără interes la poze. Femei frumoase, pure cu rochii care-alunecau ușor de pe ele. Inima i se-mpietri și mai tare. Ce-nsemnau toate femeile-astea pentru el? [...] Făcură dragoste cu patimă, până la împlinire și din nou se treziră în al nouălea cer”⁵⁴⁴.

Al nouălea cer este unul dintre simbolurile simple și folosite în general pentru a evoca o stare de bine vecină cu grația divină. În acest sens, scriitorul merge mai departe și se folosește de un simbol al feminității care pentru optica psihanalitică nu ascunde niciun secret. Este descrisă nu doar pasiunea cu care Will se dedică unei catedrale, ci și rezistența sau ura cu care Anna o respinge, mai ales pentru felul în care soțul ei o valorizează: „Când văzu în depărtare catedrala, de un albastru închis, ridicându-se nerăbdătoare spre cer, lui Will îi tresaltă inima. [...] Se-ntoarse spre Anna, cu chipul luminat, în extaz, cu gura întredeschisă într-un zâmbet ciudat, extatic”⁵⁴⁵. Reacția disproporționată pe care o are Will este încununată de o altă remarcă menită parcă să-și

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 170.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 200.

provoace soția: „– Uite-o, draga de ea! [...] o cam irită pe Anna. De ce «draga de ea»? Nu era ca oricare alta? Ce-avea catedrala, clădirea asta mare, o rămășiță învechită a trecutului, ca să-l impresioneze în halul ăsta?”⁵⁴⁶.

Femeia nu înțelege instinctual ceea ce pentru bărbat este aproape reflex – catedrala este un simbol al feminității și al maternității. Infantilizarea lui Tom, pus în situația de a simți așa cum o face un copil, este specifică și lui Will, care, aflat în proximitatea catedralei, se metamorfozează și uită complet orice atitudine ostilă sau tensionată care ar caracteriza, de altfel, relația de cuplu.

Lawrence oferă și un indiciu clar cu referire la simbolul catedralei când îl arată pe Will pregătit „să meargă înăuntru, în pânțele fără cusur, fără păcat”⁵⁴⁷. Ar fi poate o supralicitare a textului dacă am specula o similitudine pe care acesta o are cu un fragment din *Cu ochii larg închiși* al lui Schnitzler! Episodul tabloului în care ofițerul urcă în grabă, ca într-un asalt, un deal, și care este într-o relație directă cu registrul sexual atât de evident pe tot parcursul romanului, are un corespondent în *Curcubeul*: „Urcară un deal abrupt, el nerăbdător ca un pelerin care-ajunge la mormântul sfânt [...]. Will simți că-i plesnesc vinele...”⁵⁴⁸. Se cuvine să menționăm că orice simbol legat de spiritualitate, de religie, este la Lawrence doar un mijloc de a simboliza altceva, după cum și în cazul de față, *al nouălea cer*, *catedrala* sau *pelerinul* reprezintă simboluri menite să arate regresia sau metamorfoza unui bărbat. Simbolul matern devine și mai clar când scriitorul descrie lăcașul de cult ca pe un „sălaș de zămislire și moarte...”⁵⁴⁹.

Catedrala pe care Will o adoră ca pe un simbol al maternității este asociată, pentru prima dată în roman, cu un curcubeu care o îmbrățișează. Se creează un efect vizual care

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 201.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 200-201.

⁵⁴⁹ *Ibidem* p. 201.

descrie poetic jocul de lumini format din geamuri colorate și întuneric: „îmbrățișată de curcubeu, bezna, presărată cu nestemate, învăluia tăcerea cu muzică, întunericul cu lumină, moartea cu zămislire...”⁵⁵⁰. Numai prin dihotomie poate fi concepută catedrala, după cum atitudinile celor doi soți diferă în mod fundamental față de lăcașul de cult. Curcubeul este doar unul dintre simbolurile care se asociază muzicii și vieții pentru a se opune întunericului, tăcerii și morții.

C. G. Jung vede în curcubeu un arhetip care trebuie înțeles în relația pe care simbolul o are cu perioadele dezvoltării umane. Mai cu seamă, curcubeul este manifestarea simbolică a conștiinței care năzuiește mai multe: „...ne aflăm pe o creastă și credem, în mod infantil, că drumul în continuare spre și mai mari înălțimi duce peste acea creastă. Aceasta este puntea himerică a curcubeului”⁵⁵¹. Tot Jung spune în relație cu simbolismul curcubeului și, mai ales, cu iluzia pe care el o creează, că „infantil nu este doar acela care rămâne prea mult timp copil, ci și cel care se desparte de copilărie și crede că ceea ce nu se vede nu există”⁵⁵². Conform unei schițe, prezente într-un tratat de alchimie din 1676, pe care o discută psihanalistul, Mercur cu trei capete tronează peste curcubeu și peste imaginea unui om legat la ochi și condus de un animal: „Un curcubeu ar trebui folosit ca punte. Dar nu trebuie să se treacă peste el, ci pe sub el. Cine trece pe deasupra, cade și moare”⁵⁵³. Mozaicul de semnificații ale curcubeului în cazul de față spune ceva și despre inutilitatea fixării asupra unei singure direcții de interpretare. Am arătat deja că lumea personajelor lui Lawrence este aici caracterizată de un tip de trăire pueril, axat pe reacții strict senzoriale, instinctuale. Poate că nu

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ C. G. Jung, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, p. 61.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 57.

există o metaforă mai potrivită pentru un asemenea registru decât un om legat la ochi, ghidat de un animal domestic.

Dicționare de simboluri și arhetipuri tratează diferit simbolul. De pildă, pentru Michael Ferber, curcubeul este nu interpretat, ci identificat într-o serie de texte literare, începând cu Biblia⁵⁵⁴. Pe când, în cazul *Enciclopediei* lui Evseev, același simbol este filtrat de o sită care încearcă să identifice cât mai multe influențe culturale și având, prin urmare, o serie mult mai complexă de interpretări. Dincolo de legământul arhaic dintre Dumnezeu și om, Ivan Evseev amintește de culturile cu trăsături primitive medii și asocierea curcubeului cu „șarpele ceresc” sau cu un „imens balaur”⁵⁵⁵. Psihanaliza clasică ar vedea într-o asemenea interpretare folosită de mentalul colectiv o manifestare clară a sexualității, cu atât mai mult cu cât șarpele sau balaurul reprezintă simboluri falice, iar, de cele mai multe ori, pământul, pe care curcubeul pare să zăbovească, este asociat unui imago feminin, fertil, matern. Apropierea simbolurilor la Lawrence, catedrală – curcubeu ar fi, prin urmare, propunerea inconștientă a scriitorului pentru cuplul perfect, de tip androgin, în care luptele pentru putere dispar și lasă loc unei armonii sugerate de cea mai simplă interpretare a curcubeului. Chiar în acest sens, Evseev identifică un alt aspect al simbolului legat de o credință întâlnită pe arii extinse din Europa și din lumea arabă. În cazul unui scenariu de basm, în care cineva, dacă ar trece pe sub „acest arc ceresc al transformărilor și renovărilor din natură și societate, își poate modifica sexul”⁵⁵⁶. Nu este necesară nicio interpretare suplimentară a credinței, pentru că istoricul și cercetătorul o pune în relație cu un „pregnant ideal al androginului”⁵⁵⁷. După cum arată Marianna Torgovnik într-un amplu volum dedicat activității literare a lui D. H. Lawrence, „few authors

⁵⁵⁴ Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Ediția a II-a, p. 72.

⁵⁵⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

have had more effect on how people in our century think about male-female relationships, male-male relationships, sex and marriage than Lawrence”⁵⁵⁸. Vom observa, aşadar, şi că dinamica de cuplu interesează până la obsesie pe scriitor, cu atât mai mult cu cât, în perioada în care lucrează la roman, Lawrence era preocupat să-şi găsească o soţie şi să construiască împreună o relaţie perfectă⁵⁵⁹. În concluzie, mai amintim că, şi în literatura română, poate fi identificat arhetipul încifrat în curcubeu, cu sensuri similare celor prezentate aici, cum ar fi una din poeziile lui Dimitrie Anghel:

„Ce schimbătoare e la munte
Lumina; cât ai scăpăra,
Un curcubeu a-ntins o punte
Din casa mea pân’la a ta.

Şi-un gând, un gând nebun îmi vine!
– Aşa-s poeţii uneori –
Să mă abat până la tine
Pe puntea asta de culori.

Cu fruntea de lumini brăzdată
Să urc ţăriile cereşti
Şi, când nici nu te-aştepti, deodată
Să-ţi bat cu degetu-n fereşti...

Dar când să urc, frumoasa punte
S-a destrămat, – ş-acum norii
Au tras perdeaua cătră munte:
Nebuni sunt, Doamne, visătorii!”⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Marianna Torgovnik, *Narrating sexuality: The Rainbow*, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Edited by Anne Fernihough, Cambridge University Press, 2001: „puţini autori au avut o mai mare influenţă asupra modului în care gândesc oamenii din secolul nostru despre relaţiile dintre bărbaţi şi femei, relaţiile dintre bărbaţi şi bărbaţi, sex şi căsătorie decât a avut-o Lawrence”, p. 36.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Dimitrie Anghel, *Fantazii*, Bucureşti, Editura Librăriile Socec & co., 1909,

Chiar dacă romanul nu încurajează în mod direct o ipoteză care să susțină simbolul androginului, sugestiile sunt numeroase. În sine, nefericirea și conflictul uman care însoțesc fiecare generație surprinsă în text, arată că niciun partener sau nicio parteneră de viață nu ar putea umple golul pe care îl resimt protagoniștii implicați într-o relație. Căutarea perfecțiunii, sentimentului de tot, complet, atins prin sublimarea energiilor spre catedrală, aduce în planul comunicării și al alterității trăiri valorizate mai degrabă negativ, situate la limita patologicului: „it broaches views of sexuality rarely discussed in fiction before its time: sado-masochism, wild fluctuations in emotions within the love and sex relation, and the awareness and torment of bisexual longins...”⁵⁶¹. Dar argumentul cel mai bun care să susțină ipoteza unei teme a androginiei vine tot din textul scriitorului englez, prin intermediul lui Tom, *tatăl originar* al familiei Brangwen. Surprins într-un moment de exces bahic, bărbatul încearcă să fie coerent și să susțină o ipoteză pe care, treaz fiind, nu ar fi împărtășit-o niciodată, nimănui: „– Dacă trebuie să fim îngeri [...] și dacă printre îngeri nu-s nici bărbați, nici femei, io zic că doi oameni căsătoriți fac la un loc un înger”⁵⁶². Simpla sugestie a curcubeului care îmbrățișează catedrala a determinat o serie de interpretări, pe care Lawrence insistă, cam în aceeași manieră în care Thomas Pynchon pare să se asigure că unele sensuri nu se pot pierde pentru nicio categorie de cititori. Astfel, detaliile *relației* dintre Will și catedrală nu lasă nicio urmă de îndoială că scriitorul a propus, conștient sau nu, prin utilizarea simbolului, un scenariu de împlinire prin androginie.

Până să exemplificăm concret acest aspect, se cuvine să

p. 43-44.

⁵⁶¹ Marianna Torgovnik, *op. cit.*: „abordează opinii despre sexualitate rar discutate anterior în ficțiune: sado-masochism, fluctuațiile sălbatice / necontrolate ale emoțiilor în cadrul relației dintre dragoste și sex, precum și conștiința și tortura dorințelor bisexuale / bisexualilor”, p. 37.

⁵⁶² D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 143.

apelăm din nou la Marianna Torgovnik, cercetătoarea care i-a dedicat operei lui D. H. Lawrence aproape întreaga sa carieră. Studiul biografiei și operei scriitorului arată clar că acesta a fost foarte familiarizat cu toate teoriile psihanalizei, atât de tip freudian, cât și de tip jungian. Lawrence a scris chiar lucrări teoretice despre subconștient, ceea ce arată, prin urmare, cunoștințe avansate de psihanaliză⁵⁶³. Ne întoarcem la neobișnuita fixație pe care Will, un tânăr căsătorit, o face pentru o clădire de cult. Descrierile sunt realizate într-o manieră evident erotică, pentru că Will „se-nălța odată cu coloanele, însă nu spre stele și spre nesfârșirea întunecată. [...] se-nălța ca să-ntâlnească și să îmbrățișeze piatra mânată de impulsul de-a răspunde, acolo în bezna și taina acoperișului”⁵⁶⁴. Când scriitorul spune că bărbatul iubește lăcașul de cult „ca pe-un simbol”⁵⁶⁵ traduce, de fapt, și oferă, cu o gratuitate frustrantă, grila potrivită de interpretare a neobișnuitei legături. Grija pentru biserică, vizitele regulate, munca pentru întreținerea ei evocă parcă sentimente orientate mai degrabă spre entități umane. Regresia bărbatului care nu pare să se poată hotărî între rolul de iubit sau fiu (psihanaliztii ar spune că ambele roluri sunt valide aici, în același timp), folosește simboluri care au fost dintotdeauna asociate maternității, cum ar fi apa: „în umbra ei, Will se reîntorcea la vechea lui existență. Îi plăcea să se afunde în liniștea ei precum se scufundă o piatră în apă”⁵⁶⁶. Paleta senzorială pe care o încearcă Will este complexă și completă, pentru că intuiția bărbatului, ajutat de rezistența și gelozia soției sale, îi spune că *relația* cu catedrala este una cu rol simbolic, care ascunde altceva: „ușa grea se trânti în urma lui, zgomotul pașilor răsună până dincolo de coloane și-n inimă simți un mic impuls spre tandrețe. [...] îi era și puțin

⁵⁶³ Marianna Torgovnik, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶⁴ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 206.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

rușine...”⁵⁶⁷.

Un alt cercetător al operelor lui Lawrence, Paul Eggert, vede în majoritatea sugestiilor religioase doar „biblical motifs (especially of death and rebirth)...”⁵⁶⁸, ceea ce ar fi justificat, dar ar și însemna, în același timp, o reducere periculoasă a textului și a literaturii pe care o creează scriitorul englez. Tipologia de bărbat propusă în *Curcubeul* este una care are nevoie în permanență de o entitate care să-l guverneze, sau căreia să-i ofere libertatea și toate energiile sale. Când scriitorul spune că „în casă, Will era supus nevastei...”⁵⁶⁹, încearcă să spună, fără afirmații directe, că bărbatul este supus, în afara casei, catedralei, imago feminin clar. Spre finalul capitolului, nerăbdarea pe care o resimte Lawrence atinge climaxul sub forma unor precizări care arată detaliile tulburi ale biografiei scriitorului în relație cu lucrul la roman. Eggert aduce în acest sens o serie de precizări importante, dincolo de arhicunoscutul episod al arderii în masă a volumelor *Curcubeului* și al interzicerii publicării. Rațiunile financiare, despre care se discută cel mai puțin în critica literară, dar care sunt de multe ori motoare esențiale ale creației oricât de cinic ar suna, au fost cele care l-au forțat pe Lawrence să reia lucrul și să încerce o nouă formă pentru roman. Detaliile sexuale care au scandalizat opinia publică la momentul respectiv nu au dispărut, dar încercarea scriitorului de a clarifica aproape didactic simbolurile folosite în acest caz, ar putea fi pusă în linie de determinare cu arderea și interzicerea romanului. Astfel, textul precizează concret și cu italice: „ce-l interesa pe el era *clădirea* bisericii. Și totuși în suflet avea o patimă pentru ceva [...]. Era ca un îndrăgostit care știe că iubita-l înșală și totuși o

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ Paul Eggert, *The biographical issue: lives of Lawrence*, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*: „motive biblice (în special referitoare la moarte și renaștere)”, p. 166.

⁵⁶⁹ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 207.

iubește...”⁵⁷⁰.

Soția este cea care reușește să-l provoace pe bărbat și, în final, să-l îndepărteze de obiectul fascinației sale de tip fetișist: „Anna-i strica toată plăcerea comunicării pătimașe cu catedrala”⁵⁷¹. Ca și cum iubirea și dăruirea totală pe care o experimentează Will, fie sub amprenta androginiei, fie sub cea a regresiei totale, întors într-o stare incipientă, perfectă, intrauterină, sunt întrerupte de chemarea maturizării și de nevoia de a se integra în realitatea vieții sale, realitate care include familie și interacțiuni sociale exterioare cercului intim: „...Anna îl dăduse afară din propria lui realitate”⁵⁷², scrie Lawrence, într-o încercare de a spune că lumile posibile pentru eroul *Curcubeului* și pentru om în general, au formă diferită și cer o asumare concretă din partea indivizilor. Abundă în roman sugestiile despre tema realităților alternative, diferite, pe care eroii trebuie să le aleagă ca fiind ale lor. De exemplu, cuplul perfect, înainte ca relațiile să se degradeze într-un mod dramatic, se lasă trezit de bătăi de clopot care anunță amiaza: „...înțelegeau că e miezul zilei, în lume, dar și pentru ei”⁵⁷³.

În continuare, sub influența civilizatoare și de maturizare a femeii, despre care am discutat până acum de mai multe ori ca motiv esențial în cadrul literaturii universale, Will se îndepărtează de simbolul catedralei, pe cât de repede pare să-și fi construit fixația. Trebuie să subliniem încă o dată că ceea ce ar părea pentru unii cititori sau critici ca motive biblice sau de inspirație spirituală, sunt de fapt, simboluri ale feminității și ale *paradisului pierdut*. *Dicționarul de psihanaliză* aduce lumină în interpretarea simbolurilor folosite de Lawrence, iar orice ipoteză care ar susține că relația Will – catedrală este una de tip spiritual devine din ce în ce mai dificil de susținut. Am amintit deja că

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 208.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 205.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 150.

bărbatul suferă un proces de regresie, sau regresiune după cum îl putem regăsi în *Dicționar*. Se referă la „un proces de organizare libidinală a subiectului care, confruntat cu frustrări intolerabile, s-ar întoarce, spre a se proteja, la stadii arhaice ale vieții sale libidinale și s-ar fixa aici în vederea regăsirii unei satisfacții fantasmatică”⁵⁷⁴.

Dacă reamintim că scriitorul a fost un cunoscător al teoriilor și mecanismelor psihanalizei, definiția propusă și mai ales, relația ei cu fixația de tip libidinal arată că simbolul catedralei este departe de orice sugestie religioasă. Între regresiune și fixație există o legătură comună, prin energiile libidoului investite spre un obiect sau spre o imagine, pentru că fixația „permite să se recunoască în ce condiții un adult poate persista în căutarea satisfacțiilor legate de un obiect dispărut”⁵⁷⁵. Că lăcașul de cult, spre care bărbatul se întoarce cu toată pasiunea și energia psihică, reprezintă un simbol matern, de acces spre starea primară de perfecțiune, reiese clar din detaliile textului, din care vom cita integral: „Înainte simțise că de-ar putea să pătrundă pe ușa cea mare și să privească prin beznă spre miracolul îndepărtat, mustind de sentimentul suprem, al altarului, atunci, având împrejur ferestrele suspendate-n gol ca niște pernițe cu *bijuterii* [...], ar fi găsit împlinirea, desăvârșirea [...]. Dar acum, trist și dezamăgit, își dădea oarecum seama că *ușa cu pricina nu prea era ușă. Era prea îngustă, era o ușă falsă* (s.n.)”⁵⁷⁶.

Femeia îi facilitează accesul spre starea de conștiință prin care Will renunță la fixația care îl blochează într-o stare infantilă, ușa fiind un simbol al trecerii ritualice prin care bărbatul nu este pregătit să treacă. Ne interesează și considerăm că *bijuteriile* sau *nestematele* care împodobesc într-o formă sau alta catedrala reprezintă un alt simbol al feminității, pe care îl regăsim spre finalul descrierii celei de-a

⁵⁷⁴ *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme*, Sub direcția lui Roland Chemama, p. 293.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁷⁶ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 205.

doua generații a familiei Brangwen, când Will își păstrează doar o pasiune carnală distructivă, orientată de această dată, spre realitatea familiei și spre Anna. Abandonarea registrului de aspirație simbolizat de catedrală duce relația dintre cei doi soți până în punctul de fierbere în care scriitorul arată că „nu mai era niciun strop de dragoste, niciun pic de tandrețe între ei”⁵⁷⁷. Rămâne în schimb o sexualitate dezinhibată în care protagoniștii se aruncă fără rezerve. Felul în care Will o apreciază pe Anna amintește foarte bine de „relația” sau mai bine spus, de detaliile fixației pentru catedrală: „Gândul la *nestematele* tănuite-n ea, la frumusețile și locurile care-l umpleau de extazul încântării din trupul ei [...], îl făceau mai-mai să-și piardă mințile (s.n.)”⁵⁷⁸.

Cu toate că erosul este un registru rezervat fără îndoială pulsionilor vieții, în *Curcubeul*, cunoștințele scriitorului în domeniul psihanalizei îl ajută să inverseze valorile convenționale și să arate că erotismul are și o latură morbidă, de consum psihic, fără legătură cu sexualitatea ca factor regenerativ și dător de viață: „atâta rămăsese din iubirea lor: o senzualitate violentă și fără întoarcere ca moartea [...], o patimă a morții”⁵⁷⁹. Altfel spus, pentru Lawrence, orice formă de interacțiune cu sexul opus, mai ales în cadrul scenelor în care există și afecțiune, trebuie să fie conflictuală. Will are o atitudine aspră și lipsită de empatie, similară cu cea care devine „firească” și acasă, și în compania unei domnișoare cu care și-ar dori o aventură: „pân-acuma ea câștigase. Și bătălia nu se sfârșise încă, [...] o s-o facă să se destindă, o să-i domolească împotrivirea”⁵⁸⁰.

Simbolul care pare să marcheze cel mai mult această a doua generație a familiei din roman, catedrala, este reluat și în cazul Ursulei, una dintre descendentele Brangwen, reprezentând a treia generație. Tânărul ofițer care o curtează

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 234.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 229.

îi povestește despre un vechi amic care a ultragiat opinia publică la un moment dat pentru că a fost surprins în compania unei femei „într-un anume colț al catedralei ca să se iubească”⁵⁸¹. Reacția Ursulei, ca răspuns la povestea cu rol incitant și menită evident să-i testeze structura morală, poate părea paradoxală: „– Rușine să-i fie! De ce să nu stea în catedrală? Bănuiesc că toți au zis că-i profanare...”⁵⁸². Mai mult, ceea ce pentru tatăl Ursulei, Will, este obiectul adorației și fascinației, de cele mai multe ori de natură senzuală, pentru Ursula este chiar locul consumării erosului. În catedrală, alături de Skrebensky, unul dintre cei alături de care Ursula încearcă să-și descopere identitatea erotică, are trăirile tatălui său: „își roti și ea privirile prin interiorul atât de familiar. Întunecimea și nemișcarea îi dădură fiori reci. Dar ochii-i ardeau de-atâta îndrăzneală. Aici, chiar aici, o să-și afirme minunatul și nesupusul eu de femeie, exact în locul ăsta. Aici o sa-și deschidă floarea feminității ca o flăcără, în întunecimea asta mai plină de patimă decât lumina”⁵⁸³. Floarea și focul ca simboluri ale erosului nu mai cer niciun fel de interpretare, pe când insinuarea unui act erotic în spațiul plin de eros al catedralei, ar provoca atenția oricărui cititor. Remarcăm în primul rând că simbolul este de această dată asociat cu un imago feminin, caracterizat de o cu totul altă dinamică și energie. Toate nehotărârile și incertitudinile bărbaților se risipesc în a treia generație a familiei, prin Ursula, fata care nu permite celui care o însoțește să cadă în vraja monumentului-simbol.

În privința balanței de putere, lucrurile se schimbă, prin urmare, în momentul în care ultima generație a familiei, surprinsă de Lawrence prin Ursula, își începe aventura. Tipul relațiilor pe care le are Ursula este la fel de conflictual, mai mult, adesea conturate și de un ușor iz bisexual. În privința ofițerului, descrierile pe care le face scriitorul englez sunt

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 271.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 272.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 275.

identice cu cele ale relațiilor anterioare. Ca și cum iubirea este o stare competițională neobosită: „ea era acolo, aprigă, înverșunată, fierbând de pofta distrugerii, fierbând ca o sare care roade ultima substanță a ființei lui, îl distrugea, îl distrugea în sărutare. Suflul ei se cristaliza în triumf, suflul lui se topea în agonie și anihilare”⁵⁸⁴.

O marcă a relațiilor descrise de D. H. Lawrence în roman nu este doar conflictul, ci și o anumită formă de interacțiune, identică în cele trei generații ale familiei și regăsită în ultima, la Ursula și în fixația pe care tânăra o face pentru una dintre profesoarele ei: „vroia s-o atingă cu vârful degetelor pe profesoară, s-o simtă lângă ea”⁵⁸⁵. Ca și cum scriitorul sugerează că după două generații de conflicte mute sau deschise în care cuplurile s-au consumat reciproc în relații tensionate, Ursula alege singura soluție care ar putea aduce armonie între-o relație – iubirea pentru o altă femeie. Chiar și așa, elementele masculinității se ascund în domnișoara Inger, una dintre profesoarele fetei: „...o adora pentru statura ei athletică, pentru firea ei nesupusă și mândră. Era mândră și independentă ca un bărbat...”⁵⁸⁶. Toate elementele unei iubiri adolescente sunt prezente în descrierea evoluției relației celor două femei și culminează cu apropierea sezonului cald, deci, a orelor de înot când „Ursula începu să tremure cu o patimă oarbă. Speranțele ei aveau să se-implinească curând. O s-o vadă pe domnișoara Inger în costum de baie”⁵⁸⁷. Alte elemente simbolice, care arată unele valențe masculine ale tinerei profesoare sunt similare cu tipologiile bărbaților surprinși de roman, într-o permanentă stare de conflict, încercând să domine sau să supună voința iubitelor sau a partenerelor de viață: „– Hai să ne luăm la întrecere, Ursula...”⁵⁸⁸, îi propune, de fapt, o competiție sportivă de

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 288.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 297.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 296.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 297.

înot, care simbolizează că obsesiva stare competițională însoțește ca un reflex uman orice relație interumană în *Curcubeul*.

Chiar dacă Lawrence urmărește să arate felul în care femeile desconsideră orice imagine masculină, propriile credințe despre inferioritatea femeii nu îi permit decât să transforme orice atac sau persiflare într-o calitate. Afirmații ca „bărbații nu mai sunt buni de nimic”, „sunt total inutili”, „iubirea e o idee moartă pentru ei”⁵⁸⁹ se sfârșesc printr-o considerație care face din masculinitate, de fapt, un arhetip funcțional fără ca femeile să înțeleagă, pe un cu totul alt nivel de influență socială, cu o autosuficiență care pare un răspuns la alegerea Ursulei, de a schimba direcția investițiilor sale libidinale: „De fiecare dată vin la propria lor idee și cu asta se aleg. Sunt ca niște șerpi care-ncearcă să se-nghită pe ei înșiși fiindcă le e foame (s.n.)”⁵⁹⁰.

Imaginea șarpelui sau a dragonului care își înghite coada este un arhetip al transformării, care are de-a face cu foamea doar în situația în care aceasta simbolizează cunoașterea, înțelepciunea. Ar fi motivul pentru care considerăm că asocierea simbolului cu toate imaginile masculine reprezintă o autosuficiență, atribuită, destul de ușor, de biografii lui Lawrence unui misoginism nestăpânit, proiectat, evident, în opera scriitorului englez.

În acest context, se cuvine să amintim și faptul că imaginea șarpelui care își înghite coada este prezentă și în textele lui C. G. Jung, mai exact într-un volum dedicat proceselor alchimiei și celor ale transformării⁵⁹¹. Șerpini, arată în altă parte Jung, sunt asociați de mentalul colectiv „cu amenințarea Sinelui celui mai intim” și „arată pericolul ca nou dobândita conștiință să fie iarăși înghițită de sufletul

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 299-300.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 300.

⁵⁹¹ C. G. Jung, *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, p. 97.

instinctual, inconștientul”⁵⁹². Încă și mai interesant este că psihanalistul arată că majoritatea reprezentărilor care includ șerpi, sub diferite forme de manifestare arhetipală, aparțin îndeosebi femeilor⁵⁹³, informație care, a fost cunoscută și de Lawrence și speculată în text pentru a forma simboluri literare.

La fel, forma circulară, de *mandala*, pe care o sugerează șarpele care își înghite coada, simbolizează o reîntoarcere permanentă, eternă, care nu poate fi supusă nici unui proces al timpului. O altă *mandala* apare în text când este descrisă cea de-a doua generație a familiei, formată de Will și Anna. Fiind prima utilizare a simbolului, Lawrence procedează didactic și încearcă prin descrierea sa să ofere indicii sau chiar o definiție pentru arhetip: „în odaie era marea statornicie, un sâmbure de veșnicie vie. Numai departe de tot, pe margine, își făceau de cap zgomotul și nimicirea. Aici, în mijloc, roata cea mare stătea nemișcată, aplecată asupra ei înseși. Aici era încremenirea echilibrată și fără cusur, care trecea dincolo de timp fiindcă rămânea aceeași, inepuizabilă, neschimbată și fără sfârșit”⁵⁹⁴.

Ca pentru a justifica alegerea unei direcții, pentru energiile ersoului, mai puțin obișnuite pentru perioada în care a apărut romanul, imaginea bărbatului este descrisă în termeni mai puțini elogioși, care propun o altă ipoteză interesantă: individul se identifică de fiecare dată cu munca lui și devine ceea ce face. Pedagogia modernă a demonstrat că o asemenea ipoteză este mai mult decât limitată și imposibil de susținut, ceea ce spune mai multe despre femeile care o afirmă în roman, decât despre cei pe care îi au în atenție. Adevărat, tatăl lui Lawrence, miner, trebuie să fi influențat puternic imaginarul copilului care va deveni scriitor, pentru că meseria este una invocată des în

⁵⁹² C. G. Jung, *Opere complete*, 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 190.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 424-425.

⁵⁹⁴ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 149.

Curcubeul: „că-i unu', că-i altu', nu contează prea mult. Tot mineri sunt toți, [...] pe bărbat îl ia biroul sau magazinul sau afacerile și femeii-i rămân bucățelele pe care nu le-nghite magazinul. Ce e bărbatul acasă? E-o *grămadă fără cap și coadă...* (s.n.)”⁵⁹⁵. Observăm, prin urmare, o altă sugestie, mult mai subtilă de această dată, prin care imaginea bărbatului, a masculinității este asociată arhetipului de tip mandala, reprezentat prin șarpele care își înghite coada într-un cerc nesfârșit.

A treia generație a familiei Brangwen, surprinsă prin intermediul Ursulei, este, în mod evident, îndepărtată de registrul conflictual care a caracterizat toate celelalte relații interumane descrise de text. O pendulare permanentă între doi bărbați și o alegere de tip bisexual duce în final la singurătate: „...ea ținea la acel Skrebensky din amintirea ei”, „chiar și amintirile erau rezultatul propriei ei imaginații”, „îi rămăsese disperarea că n-o s-o mai iubească nimeni, că n-o să mai iubească pe nimeni”⁵⁹⁶. Întreaga familie trebuie să schimbe locul de trai, ca un exod, condus de Moise, în care noua locuință ar putea resuscita energiile celor din Brangwen: „o să se mute. O să plece din Cossethay, unde toți trebuie să fie la fel. Oamenii din sat nu puteau să înțeleagă că fiecare se dezvoltă altfel”⁵⁹⁷.

Complet singură, fără un partener cu care să se lupte și care să o provoace în orice fel, Ursula și, parcă, întreaga familie, în ciuda unui final poetic împodobit de curcubeu, se autodistrug: „– N-am nici mamă, nici tată, nici iubit, n-am un loc anume în lumea lucrurilor, nu țin de Beldover, nici de Nottingham, nici de Anglia, nici de lumea asta, căci nici una din ele nu există” și, ca urmare ar „Trebuie să mă rup de-aici, ca o nucă ce se desprinde din coaja care nu e reală”⁵⁹⁸. Se observă repede un detaliu semnificativ și diferit de începutul

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 303.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 306.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 318.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 345.

romanului și de celelalte generații ale familiei. Inițial, realitatea adusă de „coaja” superficială, dar palpabilă, care poate fi experimentată cu întreaga paletă senzorială, era suficientă. În final, simbolurile inițiale se inversează pe scara valorilor, pentru că „ea era miezul dezgolit și curat, care dădea la iveală mlădița frumoasă și puternică”⁵⁹⁹. Ursula devine tot ceea ce nu au reușit celelalte generații, forțată de împrejurări, dar și de alegerile proprii, libere de prejudecăți. Singurătatea ei acută aduce familiei Brangwen o ispășire tradusă prin liniștea individului care observă realitatea exterioară și o oglindește spre sine, invers față de dinamica folosită de ceilalți protagoniști.

Paul Eggert este printre puținii cercetători ai operei lui Lawrence care au susținut o ipoteză care să explice un final abrupt și care folosește simbolul vieții ca pe unul încărcat cu valențele lui Thanatos. Pentru critic este evident că „Lawrence never finished, in the sense of clarifying, *The Rainbow*”⁶⁰⁰. Curcubeul atinge pământul și promite schimbarea unei lumi care nu s-a putut transforma sau metamorfoza pentru mai multe generații la rând. Ursula este în rolul primului om la început, gata să-și asume o singurătate în care tot ceea ce a caracterizat familia Brangwen urmează să dispară, să fie anulat. Conflictele și competițiile se încheie cu o femeie care neavând cu cine se iubi și lupta, rupe un lanț uman transmis prin oamenii aceleiași familii: „Și curcubeul se sprijinea pe pământ. Ea știa că oamenii murdari, care se târau în carapacea lor tare pe fața putreziciunii lumești, mai trăiau încă; curcubeul se arcuia în sângele lor și-avea să le trezească spiritul la viață; știa că toți o să-și arunce cât colo învelișul lor scortos; știa că trupuri noi, curate și dezgolite vor apărea spre o nouă germinare, spre o nouă înflorire...”⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 345.

⁶⁰⁰ Paul Eggert, *The biographical issue: lives of Lawrence*, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*: „Lawrence nu a terminat niciodată *Curcubeul*, în sensul de a-l clarifica”, p. 166.

⁶⁰¹ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 348.

3.6. Alteritate și dublu

În anul 1949 William Faulker primește premiul Nobel pentru literatură, o recunoaștere a meritelor scriitorului american și a influenței decisive asupra spațiului cultural din care a provenit. Romanul *Neînfrânții* spune istoria unei alte familii, de această dată surprinsă în plin Război Civil, în America. Discursul despre diferență și identitate, empatie și egoism construiește un fragment din istoria familiei Sartoris, familie în care cercul intim pare să primească membri indezirabili, la acea vreme, de majoritatea americanilor. Bayard Sartoris, personajul prin care se construiește viziunea romanului, este permanent prezentat prin intermediul prietenului său, Ringo, un alt băiat, de culoare, sclav.

Microcosmosul este cel care se impune în deschiderea textului, pentru că amândoi băieții, implicați într-un joc, văd în activitatea lor, chiar o „hartă vie”⁶⁰². Deloc surprinzător, Faulkner înțelege subtilitatea cu care jocul se interpune în locul planului real și îl înlocuiește complet, mai ales în imaginarul infantil. Aici, ar trebui amintit și că tot Sigmund Freud a fost printre primii care au arătat că activitatea scriitorului și cea a copilului au mai multe elemente în comun decât s-ar putea crede: „Scriitorul procedează asemenea copilului care se joacă: el creează o lume a fanteziei, pe care o tratează cu foarte multă seriozitate, adică investește în ea o mare încărcătură afectivă, distingând-o net de realitate”⁶⁰³. Deschiderea romanului lui Faulkner respectă același scenariu pe care îl propune și William Golding în celebrul său roman, despre care am mai discutat până acum, *Împăratul muștelor*, în care niște băieți, puși în situații speciale, se metamorfozează structural și se îndepărtează de

⁶⁰² William Faulkner, *Neînfrânții*, În românește de Virgil Ștefănescu- Drăgănești, București, Editura Univers, 1978, p. 5.

⁶⁰³ Sigmund Freud, *Opere*, vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, p. 90.

orice comportament însușit de specia umană pe filieră culturală. Altfel spus, pornind de la joc, de fiecare dată, ca mijloc de cunoaștere și de experimentare a lumii, băieții devin capabili de crimă. Scriitorul american descrie jocul în care băieții cred ca în realitate: „...înainte de a ne încăiera între noi, reconstituind desfășurarea reală, neschimbată, a unei bătălii cumplite și victorioase, apărând ca o perdea, un scut despărțitor între noi și realitate, între noi și faptele reale, între noi și pieirea căreia îi eram sortiți”⁶⁰⁴.

Felul în care copiii își abandonează Supra-eul de fiecare dată când se joacă devine mai clar atunci când se hotărăsc fără să clipească să împuște un soldat yankeu, apărut din întâmplare într-un luminiș. Bayard și Ringo, întocmai ca într-un joc, fără să cântărească eventualele consecințe de neîndreptat, aleargă după muscheta care era în casă pentru a o folosi asupra bărbatului considerat inamic: „...nu ne mai puteam uita la nimic; am culcat apoi muscheta pe spatele lui Ringo, care se aplecă înainte [...], îmi mijii ochii și văzui și călărețul și calul cel frumos dispărând într-un nor de fum...”⁶⁰⁵. Nu remușcarea este sentimentul care îi încearcă imediat pe cei doi copii, ci grija pentru viitorul lor în momentul în care observă că soldatul este, de fapt, însoțit de o armată. „L-am omorât” sau „l-am împușcat pe ticălos”⁶⁰⁶ sunt singurele cuvinte pe care le pot formula în grabă cei doi în fața instanței substituit patern sau matern, *bunicuța*, personaj de o complexitate care oferă substanță întregului roman. Se cuvine în acest moment să amintim că într-un alt roman pe care l-am discutat în relație cu simbolurile propuse, un alt diminutiv, de această dată patern, caracterizează un fiu-dictator care nu poate intra într-un rol pentru care nu a fost niciodată pregătit. Llosa, în *Sărbătoarea Țapului*, insistă asupra felului în care fiul

⁶⁰⁴ William Faulkner, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 25-26.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 27.

dictatorului asasinat, aflat într-o încercare de a prelua locul pe scaunul puterii instaurate prin frică, se referă la Trujillo cu *tăti* ori *tăticul*. Aici, avem un alt diminutiv, care este pus în relație cu o atitudine supusă total unei instanțe prin care se cere un anumit proces de diminutivare al apelativului *bunică*, pentru o face mai accesibilă sau pentru a apropia persoana respectivă. „Bunicuța” este invocată în romanul lui Faulkner exclusiv cu acest apelativ, tradus din „granny”, după cum „tăticul” sau „tati” evocă mai degrabă un copil incapabil să se despartă de imaginea impunătoare a tatălui.

Imagoul patern, care se arată a fi unul dintre cele mai întâlnite și mai fertile simboluri ale literaturii, apare în *Neînfrânții* cu rolul său de semi-zeu care fascinează și intimidează în egală măsură copiii. Colonelul John Sartoris, de fapt, dincolo de o entitate prezentă meteoric în viața familiei, din cauza războiului, reprezintă un personaj peste care se proiectează o serie de credințe formate senzorial, de către fiul său, Bayard, cel prin care se țese textul romanului. Astfel, imaginea tatălui este analizată de cele mai multe ori prin intermediul hainelor, despre care, după cum am stabilit și mai sus, sunt folosite de multe ori în texte ca simboluri care completează structura eroului surprins.

Figură misterioasă care își face simțită prezența în cadrul celorlalte personaje mai degrabă ca un spectru, decât ca o entitate umană, colonelul Sartoris este descris subiectiv, doar prin capacitatea de receptare și de interpretare a unui copil. Se hiperbolizează o prezență, care nu are nimic deosebit în planul simbolului, de bărbat ca metaforă a războinicului. Mai mult, scriitorul se folosește de haine pentru a sugera supralicitarea gradului militar, ca fiind, de fapt, o degradare sau o îndepărtare de rolul pe care îl joacă în cadrul unui război din care copiii nu înțeleg mai nimic: „tata era și el ud din cauza trecerii prin vad, cu cizmele negre acoperite și ele de un strat gros de noroi, cu poalele tunicii cenușii decolorate și uzate de ploaie și vânt oleacă mai întunecate decât pieptul și spatele și mânecile, pe care nasturii care-și pierduseră

luciul [...] aveau acum o strălucire opacă”⁶⁰⁷. Deși inițial imaginea tatălui se construiește cu respectarea unor mărci utilizate în reprezentarea marilor lideri ai lumii, călare și imprimând o imagine de invincibilitate și măreție, Bayard nu se lasă orbit de ceea ce proiectează sau proiecta în trecut, tatăl său: „...dacă te gândeai la tata călare pe Jupiter, parcă îți venea să-ți spui: «împreună sunt prea mari...»...”⁶⁰⁸. De fapt, băiatul observă obiectiv o serie de fapte banale, care nu lasă loc pentru mistificarea imaginii: „...tata urcă patru trepte lovind sabia (ceea ce arăta cât era de înalt cu adevărat!) de fiecare din ele”⁶⁰⁹.

Colonelul Sartoris, degradat în realitate din gradul militar și considerat dezertor pentru incapacitatea sa de a primi orice fel de ordine, face dovada unor abilități care, într-un război, sunt considerate ca esențiale de teoria Sun Tzu. Disimulează și induce în eroare inamicul chiar în momentul în care acesta se află în fața sa și îi cere să-i arate unde se ascunde fugarul John Sartoris: „...și stăpânul John le-a spus: «Cum?», cu mâna la ureche și făcând o mutră ca și cum era născut țâcnit...”⁶¹⁰. Imaginea tatălui este înainte de toate, pentru fiul său, una rece și crudă, gata să izbucnească violent pentru orice motiv. Bayard este urmărit de spectrul privirii aspre a tatălui chiar dacă acesta este omorât într-un duel. Ochi neiertători ca ai tatălui⁶¹¹ nu poate avea nimeni, nu în sensul pe care l-a cunoscut copilul. Cu mult înainte ca Faulkner să dezvăluie că bărbatul nu mai face parte din armata Confederaților, chiar la deschiderea romanului, Bayard observă, dar fără să înțeleagă, că tatăl său poartă pantaloni „care nu erau din uniforma armatei Confederației, ci din uniforma yankeilor...”⁶¹². Se simbolizează de la bun

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 217.

⁶¹² *Ibidem*, p. 13.

început, prin detaliile vestimentare, că John Sartoris, colonel în cadrul armatei și element dintotdeauna esențial al războiului, nu mai respectă un cod sau o etichetă atât de importantă pentru corpul militar.

Nici încăperile nu fac excepție din cadrul viziunii de tip simbolic, în care Faulkner propune, fără a o afirma direct niciodată, că un dulap de cărți care este numit bibliotecă arată o ipocrizie și o încercare de a fi altceva decât sunt personajele. De pildă, bunicuța numește o întreagă cameră bibliotecă „fiindcă avea în ea un dulap cu cărți...”⁶¹³, ceea ce anunță din primele pagini ale romanului, din nou, că bunicuța, femeia aspră, care îi pune pe băieți să se spele la propriu cu săpun pe și în gură dacă folosesc expresii injurioase, nu trebuie catalogată în niciun fel și nici încadrată în tipologii umane fixe. Încăperea în care dorm cei doi băieți, veșnic prezentați împreună și întotdeauna completându-se, este descrisă prin folosirea unor detalii care nu spun în mod deschis că totuși, în ciuda prieteniei, o diferență importantă este între ei: „...ne certa până ce ne culcam – eu în pat și Ringo pe salteaua de paie de lângă pat”⁶¹⁴. După cum arată și David Trotter, textul lui Faulkner, în general, urmărește o analiză a procesului de construire a identității sau a diferenței în cadrul raselor sau al genurilor⁶¹⁵.

Situații diverse sunt folosite ca acțiuni simbolice care au menirea să arate că apropierea față de un băiat de culoare este până la urmă limitată cultural. Dincolo de organizarea dormitorului, Bayard este descris prin naivitatea care de multe ori îl caracterizează și îi blochează accesul la adevăruri evidente, cum au fost cele în legătură cu tatăl său. Munca fizică sau ridicatul greutăților sunt sarcini care privesc slujitorii de culoare de care se „bucură” bunicuța, cu toate că Bayard pare de multe ori omul din categoria celor noi, gata

⁶¹³ *Ibidem*, p. 17.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁶¹⁵ David Trotter, *The modernist novel*, in *The Cambridge Companion to Modernism*, Edited by Michael Levenson, Cambridge University Press, 1999, p. 89.

să treacă peste nedreptățile care au ținut loc de lege împotriva celor de culoare. Cu toate că un sipet greu cu argint este cărat de unul dintre sclavi, copilul se simte implicat în mod direct: „duserăm sipetul sus în camera bunicuței...”⁶¹⁶. Este acesta și un exemplu sau un detaliu minor prin care scriitorul american reușește să spună că indivizii folosiți și abuzați de cele mai multe ori, pe nedrept, au constituit o prelungire a personalității celor care i-au folosit, iar munca lor a fost de fiecare dată o proiecție a voinței stăpânilor. Simplul exercițiu de voință sau de a ordona unui sclav de culoare devine însăși munca de executare. După cum am arătat în altă parte, *negrul* poate fi lesne considerat un simbol, de vreme ce Gilbert Durand sau Hermann Rorschach l-au analizat și l-au pus în relație cu o atitudine umană în care subconștientul este primul stimulat⁶¹⁷.

Dublul reprezintă, în contextul insistenței cu care sunt prezentați doar împreună, cei doi băieți, unul dintre motivele principale ale romanului, atunci când Faulkner încearcă să așeze nedreptatea socială într-o ordine sau într-un firesc în care culoarea pielii să nu simbolizeze și altceva decât apartenența culturală la un grup. Și D. H. Lawrence se folosește parțial de simbolul omului împărțit în două sau în căutarea unei jumătăți de același gen, punând accent pe diferență, mai mult decât pe asemănare. În *Curcubeul*, un alt cuplu de băieți este descris prin respectarea *dublului* ca formă de manifestare umană în literatură.

În mai toate operele literare, motivul este asociat unei forme de conflict, prin încercarea dublului de a-l înlocui sau înlătura pe individul inițial, incapabil să se adapteze sau să concureze cu o oglindire a tot ceea ce nu a fost el niciodată: „cei doi fuseseră un model aproape clasic de prietenie. Davin și Ionatan, combinație în care Brangwen era Ionatan,

⁶¹⁶ William Faulkner, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹⁷ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 15-16.

supusul. Dar niciodată nu s-a simțit egal cu prietenul lui, fiindcă mintea celui alt o întrecea pe a lui și-l lăsa în urmă...”⁶¹⁸.

Și în romanul lui Faulkner, în mod deloc surprinzător, și cu toate că nu putem vorbi despre prezența motivului în sens clasic sau vădit, Bayard și Ringo, din perspectiva propusă de Doina Ruști, sunt sub incidența simbolului. Fiecare individ are o pereche astrală, scrie cercetătoarea, iar în unele cazuri nu face decât să reunească „neputința, latura tragică și sublimă a vieții” unde „fratele opresat este nu doar o fantasmă a creatorului opresat de sensul existenței, cât și imaginea tipică a unui artist...”⁶¹⁹. Pentru Faulkner, după cum spuneam, înainte ca simbolul să se cristalizeze cu adevărat, este doar sugerat în treacăt: „tata avea dreptate: Ringo era mai isteț ca mine”⁶²⁰, gândește chiar fiul lui John Sartoris. Remarca pe care o face Bayard este repetată în mod neobișnuit într-un context complet diferit, care pare menit să arate că, într-adevăr, în toate situațiile posibile, băiatul plasat de istorie pe o treaptă inferioară social îi este, evident, superior celui cu un destin favorabil: „...tata avea dreptate; Ringo era mai isteț ca mine; învățase chiar să deseneze, el care la început refuzase chiar să învețe să-și scrie numele cu litere de tipar...”⁶²¹.

În altă parte, Bayard remarcă prin comparație cu Ringo o altă diferență care îi separă: „crescuse mai înalt în timpul verii; era acum mai înalt decât mine [...] și începuse să mă trateze cum mă trata bunicuța – ca și cum ar fi fost de aceeași vârstă cu bunicuța, și nu cu mine”⁶²².

Observăm atât la Lawrence, cât și la Faulkner că eroii care ar avea toate datele pentru a fi superiori, se simt marginalizați sau depășiți de indivizi aflați, de fapt, în situații

⁶¹⁸ D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹⁹ Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, p. 143-145.

⁶²⁰ William Faulkner, *op. cit.*, p. 89.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 112.

⁶²² *Ibidem*, p. 112-113.

inferioare. Complexul de inferioritate, descris de Adler ca principal motor în evoluția umană, ar putea fi aici intuit de literatura celor doi scriitori, fără ca aceștia să-și fi propus vreun moment un asemenea țel.

Nu ar fi o supralicitare a textului dacă am propune o analogie prin intermediul simbolului dublului între Don Quijote – Snacho Panza și Bayard – Ringo, nu atât prin termeni de putere sau diferență de statut, ci mai ales prin felul în care protagoniștii, dublați întotdeauna, se completează reciproc până la contopirea caracterelor sau, în cele din urmă, a idealurilor. Orice evoluție sau stagnare a unuia provoacă aceeași reacție și dublului său, partener de aventuri. Referindu-se la Ringo, fiul lui Sartoris vede că acesta „se schimbase așa de mult în vara aceea” și prin urmare „a trebuit și eu să caut să mă schimb cât mai mult numai pentru a-l ajunge din urmă pe el”⁶²³.

Specula cu catâri pe care bunicuța, ajutată de cei doi băieți, începe să o facă în mod organizat, pentru a păcăli trupele yankeilor, trebuie interpretată prin intermediul intransigenței pe care o arată bătrâna în fața derapajelor comportamentale sau de vocabular ale copiilor. Ceea ce pare o contradicție sau o ipocrizie, cu atât mai mult cu cât bunicuța este o femeie religioasă, implicată în comunitatea și parohia locală, se arată, până la urmă, ca o luptă intensă în care femeia alege între două căi care nu sunt complet diferite: păcatul și derapajul moral și supraviețuirea sau o formă de luptă economică împotriva unor invadatori. Zbuciumul și conflictul moral este asumat de bătrâna care cere iertare întregii parohii: „– Am păcătuit. Am furat și am depus mărturie strâmbă împotriva aproapelui meu, deși aproapele meu era dușmanul țării”⁶²⁴.

O altă acțiune simbolică importantă, care se întinde ca desfășurare prin tot textul romanului *Neînfrânții*, este

⁶²³ *Ibidem*, p. 192.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 130.

mișcarea de eliberare a populației de culoare, care părăsește în masă un statut supus sau obedient, pentru a trece o apă cu rol simbolic, salvator: „– Ne ducem la Iordan, zise în sfârșit. Isus mă va ajuta să ajung până acolo”⁶²⁵. *Exodul* negrilor este descris în termeni aproape biblici: „...erau bărbați și femei care duceau în brațe copiii care nu puteau să umble, și duceau în cârcă bătrâni și bătrâne care ar fi trebuit să stea acasă și să-și aștepte moartea. Cântau cu toții: mergeau pe drum cântând, fără să se uite nici în dreapta, nici în stânga”⁶²⁶.

Grupul de oameni aflați într-un pelerinaj spre o apă unde nu știau exact ce ar trebui să facă arată doar că metafora exodului a fost adaptată conștiinței unor indivizi abuzați și înrobiți de-a lungul mai multor generații, astfel încât nu se mai găsește niciun alt om capabil să-i îndrume sau să-i ghideze. Singurul zeu la care par să se refere toți cei care părăsesc plantațiile pentru a suferi de foame și de sete pe un drum care se încheie într-o incertitudine și mai mare, este doar o proiecție a sinelui, o imagine asemănătoare lor, la care se raportează instinctual: „sunt ei înșiși un râu zăgăzuit, [...] sunt liniștiți cu toții până ce ajung acolo și văd sau miros apa râului. Atunci își ies din minți. Nu se luptă; dau impresia că nu văd caii care îi împing înapoi și nici tecile săbiilor care îi lovesc, [...] sunt doar bărbați, femei și copii care cântă și recită rugăciuni încercând să ajungă la podul neterminat...”⁶²⁷. *Ieșirea* negrilor de sub imperiul sclaviei vine pe căi care sugerează influența scripturilor asupra scenariului: „nici nu știu dacă au mâncat ceva; nimeni nu știe de unde și de cât de departe vin unii. Trec așa pe-aici, fără mâncare, fără nimic, exact cum au plecat, lăsând treaba pe care o făceau, când spiritul, sau glasul, sau altceva le-a poruncit să plece”⁶²⁸.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 76.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁶²⁸ *Ibidem*.

Finalul romanului este unul puternic încărcat de acțiuni simbolice, pentru că Bayard, acum un tânăr în stare să răzbune moartea tatălui său, se vede tocmai în această ipostază. Alege însă o atitudine care poate frapa cititorul. Neînarmat, dar cu o dorință de a-și răzbuna părintele, Bayard îl găsește și se îndreaptă spre el: „...vedeam țeava care apărea scurtată din cauza unghiului de aplecare și știam că nu mă va nimeri, deși mâna nu-i tremura”⁶²⁹. Bayard merge drept spre cel care i-a omorât tatăl și se expune la două focuri de armă, care nu îl nimeresc în mod intenționat. Imediat după ce trage cu arma fără a-l atinge pe fiul lui Sartoris, bărbatul continuă doar cu un alt comportament aparent de neînțeles. Pleacă pur și simplu din localitate și din ținut, pentru a nu se mai întoarce niciodată. Bayard atinge o formă de maturitate printr-un comportament neobișnuit și este gata să facă diferența între bine și rău, nevoia de violență și violența gratuită. Prin alegerea sa deliberată de a nu-l înfrunta pe cel care i-a ucis tatăl nu face decât să oprească un șir neîntrerupt de crime care ar fi continuat în cazul unei răzburnări.

Prin urmare, vom constata și că Faulkner a fost descris de unii critici ca un adept al unui ideal de justiție și dreptate ieșit din comun, care s-a reflectat în mai toate personajele operelor sale⁶³⁰. Evoluția finală pe care o arată Bayard, nu doar alături de dublul său, Ringo, în aventuri și viață, arată că perechea băieților a depășit o etapă de tranziție care marchează în mod definitiv maturizarea și libertatea.

3.7. Un ghid al scindării eului

Am amânat abordarea unui text de Dostoievski din

⁶²⁹ *Ibidem*, p 222.

⁶³⁰ Robert E. Spiller, *The Cycle of American Literature, An essay in Historical Criticism*, Published by The New American Library, New York and Toronto, 1956, p. 219.

motive obiective, chiar dacă într-o schemă cronologică locul său ar fi trebuit să fie înaintea altor scriitori discutați până acum. Literatura scriitorului rus este, fără îndoială, una cu o puternică încărcătură psihologică, motiv pentru care un număr important dintre cititori întâmpină dificultăți în receptarea la orice nivel a textului și invocă un sentiment de rezistență și de neplăcere în timpul lecturii. În același timp, specificul literaturii lui Dostoievski este unul care se folosește instinctiv de arhetip și prin urmare, de simboluri, de unde și nevoia unei lecturi care să cuprindă opera scriitorului rus în general, și nu romane sau povestiri separate, pentru o *orientare simbolică* care să permită comprehensiunea cât mai multor metafore literare din interiorul aceluiași text. Parcurgerea unui roman nu este nici pe departe suficientă pentru a înțelege în ce fel scrie F. M. Dostoievski, dar reprezintă un reper important în privința utilizării simbolurilor și a acțiunilor simbolice.

Apărut pentru prima dată în anul 1870, povestirea, sau micul roman, *Eternul soț*⁶³¹ este unul dintre textele care nu vor atrage niciodată categoria de cititori specializați în căutarea acțiunii, intrigii sau descrierilor de natură cu peisaje clasice în general. În schimb, motivul pentru care textul provoacă o senzație uneori de-a dreptul neplăcută pentru unii cititori este că scriitorul rus se dovedește a fi un desăvârșit arhitect care face prin romanele sale un exercițiu de arhitectură interioară, provocând orice lector la exerciții de introspecție.

Ar fi o eroare regretabilă ca romanul să fie simplificat și redus la o descriere a unei povești despre gelozie și adulter, în care protagoniștii sunt doi bărbați, întâlniți întâmplător, Alexei Ivanovici Velceaninov și Pavel Pavlovici Trusotki. Primul personaj se găsește în postura de aventurier, chiar dacă obiceiul i s-a potrivit mai mult în tinerețe. În perioada

⁶³¹ F. M. Dostoievski, *Opere, Volumul 4, Romane, nuvele și povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 416.

în care a stat alături de familia Trusoțki, Velceaninov are o aventură cu soția gazdei sale, Natalia. Pavel Pavlovici este prezentat, având postura de tată văduv, pentru că soția sa a murit de tuberculoză, dar mai târziu se dezvăluie că, de fapt, fiica lor Liza este, de fapt, a lui Velceaninov.

Debutul romanului amintește de *Dublul*, un alt roman care a fost primit inițial cu rezervă, atât de către cititori, cât și de critica vremii⁶³².

Starea de frustrare care se arată treptat în *Dublul*, este, în *Eternul soț*, nu numai specifică protagonistului, ci și parte a vieții de zi cu zi. Velceaninov locuiește într-o zonă relativ bună, culturală, aproape de Teatrul Balșoi, „într-un apartament închiriat de curând, care nu-i era pe plac, «nimic nu-mi reușește!» spunea el. Ipohondria îi sporea zi de zi; de altfel, avea de mult înclinare pentru starea asta sufletească”⁶³³. Paleta de trăiri pe care o încearcă bărbatul este completată de o formă de retragere din viața socială, până nu demult, bogată și pestriță: „...ciudat lucru, omul acesta guraliv, vesel și distrat până acum vreo doi ani, care povestea minunate istorioare pline de haz – nimic nu dorea astăzi mai mult decât să rămână singur. Părăsise dinadins o seamă de cunoscuți...”⁶³⁴.

Toate elementele de trăire prin care se anunță o scindare a eului sau apariția dublului se regăsesc în persoana lui Velceaninov. Eroul se încadrează într-o tipologie teoretic pur nestatornică și incapabilă să-și asume un set de principii sau etichete sociale pe care să le respecte și, conform cărora, să-și trăiască viața. Incapacitatea de a rămâne ferm în cele mai simple propuneri sau decizii, uneori morale, îl duce de multe ori în situații conflictuale, după cum descrie Dostoievski că „se războia cu un fel de cauze *superioare*, la care pe vremuri

⁶³² Un asemenea amănunt spune până la urmă mai multe despre calitatea criticii și a receptării operelor literare, decât despre calitatea actului literar în sine.

⁶³³ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 416.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 417.

nici nu s-ar fi gândit”⁶³⁵.

Vom observa, aşadar, cum protagonistul este, în mod evident, împărţit între două instanţe, una personală, caracterizată de procese interioare, şi una orientată spre latura socială, unde eul se estompează până la dispariţie. Sau, în descrierea scriitorului rus, „...ştiia prea bine că, dacă împrejurările ar fi prielnice, atunci chiar a doua zi, cu toate hotărârile tainice şi pioase ale conştiinţei sale, ar renega în gura mare aceste «cauze superioare» şi el însuşi, cel dintâi, le-ar lua în bătaie de joc...”⁶³⁶.

Dublul mai este sugerat în text şi de o împărţire clară a universurilor în care Velceaninov trăieşte, uneori fără să pară că-şi dă seama. Dacă în *Dublul*, personajul central, Goliadkin, nu-şi dă seama imediat după ce se trezeşte dacă visează sau nu, dacă a revenit din lumea onirică sau încă se află acolo, în *Eternul soţ* graniţa dintre cele două lumi, vis şi stare de veghe, pare la fel de fragilă sau elastică. Velceaninov se ruşinează dimineaţa „de sentimentele avute în timpul insomniei de peste noapte”⁶³⁷.

Comparaţia cu mult mai „tânărul” roman *Dublul*, nu se opreşte doar la registrul oniric sau nocturn. Realitatea în care trăiesc protagoniştii lui Dostoievski pare să ceară o întărire prin vocea doctorilor care fie îi consultă, fie îi internează sau le recomandă eroilor tratamente în funcţie de afecţiuni. Şi aici apare spectrul unui doctor care încearcă să-l liniştească pe Velceaninov, simţind că ceva nu este în regulă: „medicul îi răspunse că schimbarea gândurilor şi a senzaţiilor, ba chiar dedublarea lor în nopţile de insomnie şi în genere noaptea este un act curent la oamenii «care gândesc şi simt puternic»...”⁶³⁸.

Tipologia propusă nu are nimic de-a face cu profunzimea construcţiilor cognitive sau a analizelor întreprinse de

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 418.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ *Ibidem*.

indivizi, deoarece atât Goliadkin cât și Velceaninov prezintă comportamente identice. Specific stilului scriitoricesc al lui Dostoievski și, mai ales, mărcii sale care analizează psihicul uman întocmai unei tehnici analitice, autorul simbolizează procesul de refulare în termeni aproape teoretici: „...i se părea o adevărată minune faptul de a și le fi putut reaminti”⁶³⁹. Ambii indivizi fac dovada unei vieți interioare intense, dar în sensul că trăirile lor se axează nevrotic în general pe fixații asupra amintirilor neplăcute, jenante: „își reamintea unele insuccese sau înjosiri din viața mondenă”, „«îl bârfise un intrigant»”, „fusesse de-a dreptul ofensat în mod public”, fusesse o dată luat în răs printr-o epigramă [...] într-un cerc de femei foarte încântătoare...”⁶⁴⁰.

Prin urmare, viața individului este descrisă, prin rememorarea compulsiv-obsesivă a tuturor episoadelor în care a avut de suferit, la modul real, sau, scenariu la fel de posibil, la modul imaginar. Am putea observa, din „chinurile” pe care Alexei Ivanovici Velceaninov și le declanșează în urma unui proces de rememorare a mai tuturor eșecurilor din viața sa, că scriitorul rus înțelege foarte bine felul în care subconștientul funcționează și, mai ales, felul în care compensează pentru a menține un echilibru reflectat în funcționarea normală a sistemului psihic. Ca și cum subconștientul eroului încearcă să-l pedepsească pentru greșeli care nu au ținut cont niciodată de binele celorlalți, când, în realitate, scriitorul pare să fie cel care se reflectă în spatele sadismului cu care este pus Velceaninov să sufere: „asemenea amintiri se strângeau cu sutele, fiecare dintre ele trăgând după sine alte zeci și zeci. Încet-încet, începu să sufere și propria lui vanitate”⁶⁴¹.

Toate acțiunile în care este angrenat protagonistul, până la apariția celui alt erou, Trusoțki, sunt construite într-o

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 419.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 420.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 421.

manieră specifică, lăsând de înțeles din fiecare detaliu că în spatele unei simple dispoziții se află mai mult decât o supărare pasageră. De pildă, fără să-și explice, Velceaninov „...se așează la măsuta sa în cea mai proastă dispoziție sufletească [...] și căzu pe gânduri. Dacă vecinul de alături [...] nu și-ar fi căutat de treabă sau dacă chelnerul care-l servea nu l-ar fi înțeles de la primul cuvânt [...] ar fi răbufnit ca un elev-ofițer și ar fi făcut cine știe ce tărăboi...”⁶⁴².

Într-un mod deloc surprinzător deja, suntem în măsură să afirmăm din nou, că literatura, și în această situație, deschide intuitiv drumuri care devin teorii și concepte pentru diferite științe. Astfel, în prezența literaturii dostoevskiene, o serie de teorii psihanalitice sau pur și simplu psihologice își găsesc punctul de origine, după cum au arătat și unii critici sau cercetători. Ceea ce pare o supărare sau o stare de nervozitate nejustificată rațional, devine în *Eternul soț* un mic și concis manual prin care se descrie în detaliu cum funcționează un subconștient încărcat și măcinat de remușcări și greșeli neasumate.

Prin urmare, înainte ca întâlnirea cu „dublul” său diferit să aibă loc, Dostoievski pregătește aproape subliminal cititorul pentru ceea ce urmează. După ce starea de rău persistă, cauza apare timidă „Dumnezeu știe datorită cărui proces de cugetare”⁶⁴³, așa cum nuanțează scriitorul rus. Fără să apară un catharsis în adevăratul sens al cuvântului, terapeutic, protagonistul pare să distingă, ca printr-o ceață, motivul chinuitoarei sale dispoziții: „ «Pălăria – asta-i pricina! bombăni el, ca un inspirat. Numai și numai blestemata asta de pălărie rotundă, cu panglică mârșavă de doliu, poartă toată vina!» ”⁶⁴⁴. Mai târziu, prezența aceluiași individ pe stradă îi trezește lui Velceaninov o reacție neobișnuită pentru el, reacție care miră chiar protagonistul. În timp ce deocamdată necunoscutul bărbat îl privește drept

⁶⁴² *Ibidem*, p. 423.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 424.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

în ochi, „Velceaninov scuipă cu dispreț și numaidecât se miră de ceea ce făcuse”⁶⁴⁵.

Dostoievski face uz de simboluri în mod absolut conștient și începe să folosească chiar și un simbol numeric care cere doar câteva explicații, fiind arhicunoscut pentru mai toate spațiile culturale în care creștinismul constituie religia dominantă. Când textul descrie că „la această întâlnire, a treia, Velceaninov ar fi putut jura că domnul cu pălăria în doliu se și îndreptase spre dânsul...”⁶⁴⁶ sau că „necunoscutul «cutezase» a-i întinde mâna și-l strigase pe nume”⁶⁴⁷, simbolul numărului *trei* reprezintă detaliul care cere un demers hermeneutic în relația sa cu acțiunile eroilor din povestire. Faptul că numărul *trei* are un sens aparte în text și un rol important în dinamica celor implicați reiese rapid din câteva pagini în care, mascat de aparența banalului, simbolul reapare între cei doi bărbați: „aceasta fusese cea de a treia întâlnire. Pe urmă, *cinci zile* de-a rândul, absolut «nimeni» nu-i mai ieși în cale... (s.n.)”⁶⁴⁸. Numerele apar la distanță unele de altele în text, astfel încât, într-un cadru oniric, din nou un simbol numeric arată că literatura lui Dostoievski este departe de orice gratuitate în propunerile făcute. Într-un vis, așadar, adus de un somn care a durat „vreo trei ore în șir”⁶⁴⁹ „răsunară trei zbârnâituri stridente ale clopotului...”⁶⁵⁰, sau „se auziră trei semnale foarte puternice de clopoțel”⁶⁵¹, iar în altă parte, Trusoțki „se răsuci spre el pe treapta a treia”⁶⁵². Însuși finalul este sub aceeași umbră simbolică a numărului *trei*, pentru că în momentul despărțirii celor doi „răsună cel de-al treilea semnal de

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 425.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 429.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 541.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 441.

clopot”⁶⁵³.

Totuși, înainte de a ne aventura în orice procedeu hermeneutic, trebuie să discutăm aici și o serie de alte aspecte pe care textul dostoievskian le propune în *Eternul soț*. Și asta pentru că simbolurile, pe care le folosește scriitorul rus în literatură, se susțin reciproc și permit o abordare critică sau interpretativă de tip structural, asemeni unui castel de cărți care, pentru a nu fi stricat și pentru a-și arăta migala cu care a fost ridicat, trebuie „dărâmat” carte cu carte, în mod organizat.

Un capitol separat poate că ar fi trebuit dedicat universului oniric din literatură. Chiar și în abordarea noastră, visul a fost obiectul unui interes deosebit și asta pentru că scriitorii au fost, de cele mai multe ori, familiarizați cu tezele și propunerile psihanalizei freudiene, jungiene sau adleriene. Introducerea unui vis în cadrul textului cere, fără îndoială, mai mult decât imaginația specifică artiștilor, după cum orice cititor avizat poate intui artificialitatea unor vise care par, în cel mai bun caz, impuse forțat unor protagoniști care nu demonstrează complexitatea necesară travaliului simbolic specific visului. Dostoievski aparține unei categorii separate, pentru că, într-o ordine cronologică firească, se situează înaintea multor propuneri ale psihanalizei, alături de alți creatori care au devenit studii de caz pentru știința sondării subconștientului.

Visele literaturii lui Dostoievski fac dovada unei cunoașteri intime a proceselor care se desfășoară în spatele unei cortine a psihicului uman, prin utilizarea și adaptarea literară a unor concepte teoretice cum ar fi *deplasarea* sau *condensarea*. În *Antropologie și comunicare interculturală* am arătat că, asemeni visului care cere o formă de creativitate de tip reflex specifică subconștientului, capacitatea umană de a găsi și construi simboluri se folosește de aceleași concepte, de unde și propunerea pentru *travaliul*

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 559.

*symbolic*⁶⁵⁴. Acest travaliu pune un semn de echivalență între vis și imaginarul colectiv care caută și găsește în simboluri sensuri atât de necesare vieții.

Ca urmare, primul vis pe care îl are Velceaninov este unul care pune în discuție teme de importanță majoră pentru opera dostoevskiană: „se făcea că săvârșise o crimă pe care o tănuise; dar, în cele din urmă, o sumedenie de oameni dădu buzna la dânsul și-l învinuia”⁶⁵⁵. Tema voinței de putere, marcă a oamenilor mari în opinia lui Raskolnikov, un alt erou dostoevskian, poate fi intuită și aici, alături de cea a mulțimilor despre care am discutat pe larg la Arthur Schnitzler. Visul tipic în care mulțimea joacă un rol central, ca factor decizional care dă sentințe, stabilind și cum anume trebuie să se simtă visătorul, este frecvent utilizat în literatură pentru felul în care o majoritate a indivizilor percep grupul, opus singularității. Angoasa care îl însoțește adesea pe individul pus în fața unei mulțimi, după cum am arătat și în romanul lui Schnitzler, este aici produsul unei „crime” pe care Velceaninov simte că a comis-o, fără a-și aminti concret, nici în vis, nici în starea de veghe, o asemenea greșală, fie ea și metaforică.

Descrierea visului se concentrează pe imaginea „unui om ciudat” pe care visătorul simte că îl cunoaște, că l-a iubit și de la care mulțimea așteaptă „un cuvânt decisiv: învinuirea ori apărarea...”⁶⁵⁶. Tabloul visului lui Velceaninov este completat de un zgomot constant, deranjant, care nu pare să se oprească niciun moment. Mai mult, parcă alimentează furia și manifestarea violent-neinhibată a celui care se și rușinează în vis, ca în realitate, de reacțiile sale: „zgomotul nu mai înceta, iritarea tuturor se întetea și deodată Velceaninov, ca un turbat, îl lovi pe omul acesta fiindcă nu voia să vorbească...”⁶⁵⁷. Loviturile continuă, iar descrierea nu

⁶⁵⁴ Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 173-175.

⁶⁵⁵ F. M. Dostoevski, *op. cit.*, p. 429.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

urmărește reacția celui abuzat, ci trăirile celui care abuzează, pentru că visătorul Velceaninov simte eliberare, plăcere sau „poftă de nimicire desăvârșită”⁶⁵⁸ prin bătaia aplicată acelui necunoscut. Cele trei sunete puternice ale clopoțelului de la ușa atrag atenția mulțimii, care asistă pasivă la scenă, și opresc visul aducând deșteptarea eroului, convins că cineva a sunat la ușa sa cu adevărat. Visul lui Velceaninov respectă o seamă de repere și propuneri, despre care am amintit mai sus, prin valoarea lor simbolică. De pildă, orice mulțime de oameni care se asociază zgomotului constant și declanșator de pasiuni și de gesturi instinctuale ar putea fi pus în relație cu ritualul *charivari* care, după cum am mai spus deja, caută să îndrepte în comunitate un comportament deviant, blamabil, prin atragerea atenției la modul cel mai ostentativ. Nevoia de a face rău fizic amintește destul de bine de relațiile sadice descrise de Schnitzler sau de Lawrence, unde interacțiunile umane sunt de fapt încercări și balanțe de putere prin care se urmărește stabilirea unei superiorități doar de dragul „voinței de putere” ori de a-l domina pe celălalt. Iubirea și ura, tandrețea, pacea și violența, fac parte din registrul complex al scriitorilor care au înțeles sau au preluat ideea că individul nu poate fi dominat de nicio trăire pură, fără implicarea sentimentelor opuse, compulsive. Ciudata prezență masculină, care pare să refuze comunicarea cu visătorul, trebuie pusă și în legătură cu un context construit cu atenție de scriitor. Cea de-a treia întâlnire, din realitate, cu bărbatul îndoliat, care-i provoacă reacții de respingere inexplicabile, este urmată de cinci zile în care nu se întâmplă aproape nimic, cu excepția ... visului.

Desigur, cea mai simplă interpretare ar fi în direcția bărbatului necunoscut, a cărui imagine nu-i dă pace eroului din povestire, dar asta nu înseamnă că alegem și cea mai bună variantă. Detaliile visului sugerează mai degrabă că bărbatul tăcut, care a fost cândva iubit de Velceaninov este

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

doar o manifestare simbolică a sinelui, o reflectare sau o proiecție spre exterior a unei variante de om care l-ar fi descris pe bărbat în timpuri trecute. Să nu uităm că primele pagini ale textului surprind exact asemenea particularități – personajul este descris în prezent prin folosirea unor informații și indicii preponderent alese din trecut. Alexei Ivanovici Velceaninov are sentimentul acut al trecerii timpului, motiv pentru care se găsește un prilej de incursiune în trecutul care a înghețat o altă imagine, imaginea unui bărbat implicat social, amuzant și aventurier, complet opus celui prezent. Visul sugerează o culpă pe care o resimte protagonistul, de unde și masochismul reflectat de violența îndreptată spre imaginea sinelui din trecut și susținută de grupul social, marcă evidentă a Supra-Eului. Iubirea resimțită pentru bărbatul incapabil să se apere (pentru că subconștientul nu se poate scinda, el fiind chiar motorul scindării, dar pentru conștient) și ura față de el arată că visătorul se află într-o ipostază favorabilă *dublului*, care se referă tot la sinele individual prin intermediul unui imago similar.

Întocmai ca în *Dubhl*, unde Goliadkin nu reușește, pentru perioade scurte de timp, după trezire să distingă realitatea de vis, urme reziduale din activitatea onirică îl urmăresc pe Alexei Ivanovici care nu poate scăpa de acel vis: „...începu să se plimbe în lung și-n lat prin cameră, stăpânit de un sentiment apăsător și maladiv, care nu-l părăsea. Îl mai chinuia gândul că fusese în stare să ridice mâna împotriva omului aceuia...”⁶⁵⁹. Ca într-un exemplu perfect de sincronicitate, Velceaninov face un efort să renunțe la visul care l-a tulburat și deschide fereastra doar pentru a-l vedea pe misteriosul bărbat, din și în starea de veghe, care se afla chiar în fața casei sale: „...parcă visul de adineaori se împletise cu realitatea”⁶⁶⁰. Aici apare Pavel Pavlovici

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 430.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 432.

Trusoțki, ca dublu al celui care se simte urmărit sau care simte că el este, de fapt, cel care îl provoacă pe „necunoscut”: „«Nu cumva, de fapt, eu mă leg de dânsul, își zise Velceaninov, și nu el de mine?»”⁶⁶¹

Dezgustul pe care îl resimte în vis, aventurierul acum retras din activitatea sa socială, este resimțit și în prezența celui care chiar l-a urmărit cu adevărat în ultimile zile, o veche cunoștință la care a stat în gazdă, Trusoțki. Astfel, fără niciun menajament scriitorul sugerează întâi și, mai apoi, arată clar cum Velceaninov a avut o aventură cu soția aceluia care, acum, se află în apartamentul său. Dialogul tensionat dintre cei doi bărbați este un alt indiciu elocvent care susține ipoteza că textul propune, dincolo de o rivalitate sau de un adulter, întâlnirea unui *dublu*, cu particularități unice pentru literatura universală. În general, acolo unde apare simbolul și motivul literar, interacțiunea dintre Eul original și cel dedublat, scindat, este una conflictuală, mai ales prin încercările individului original, inițial, de a ataca, deconspira propria sa copie.

Soțul înșelat este rapid încadrat de scriitor într-o categorie umană la care, în trecut, am mai făcut referire și la care vom reveni pe scurt prin analiza celui mai complex text, *Henric IV*, al scriitorului italian Luigi Pirandello. Propunerea lui Dostoievski spune subtil totul despre viziunea originală a motivului. Dialogul celor doi bărbați rememorează o secvență din viața de cuplu în care s-a pus în scenă o piesă de teatru cu valențe simbolice importante pentru viața lui Trusoțki: „Stepan Mihailovici juca rolul «contelui», eu eram «soțul», iar răposata – «provinciala». Numai că mie mi s-a luat rolul de «soț» la insistențele răposatei, așa că n-am mai jucat rolul de «soț», nefiind, chipurile, capabil...”⁶⁶². Altfel spus, cei doi bărbați, care au împărțit pe răposata Natalia Vasilievna, se găsesc în ipostaza de a se completa reciproc.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 427.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 440.

Rolul de aventurier sau de *Don Juan* este opus și complementar celui supus, veșnic în căutarea unei jumătăți care să-i întărească rațiunea de a exista.

Arhetipul de *soț etern* completează registrul imagoului masculin dostoevskian, atât prin prezența celui alt tip, cât și printr-o tipologie feminină liberă de orice prejudecăți, care amintește mai degrabă de o preoteasă antică pentru care erosul constituia o realitate îmbrățișată și acceptată fără prejudecăți. Trusoțki pare să înțeleagă și să accepte rolul în care se află el, dar și cel în care a trăit soția sa: „«Natalia Vasilievna este una dintre acele femei, [...] care parcă se și nasc ca să fie soții necredincioase. Asemenea femei nu cad în păcat niciodată înainte de mariaj: legea firii lor cere ca ele să fie neapărat măritate, pentru a-și îndeplini misiunea. Soțul li-i primul amant, dar numai după nuntă. Nicio altă fată nu se căsătorește mai ușor și mai reușit decât ele. Totdeauna soțul este vinovat pentru luarea primului amant. Apoi ele continuă pe drumul ăsta cu o perfectă bună-credință...»”⁶⁶³.

Și pentru că imagoul masculin al cuceritorului nu este complet fără o dovadă concretă a virilității sale, scriitorul rus include și un copil în dinamica celor doi bărbați care își joacă rolurile primite. Liza, copilul crescut de Trusoțki, dar fiica lui Velceaninov, provoacă, la momentul apariției, sale o reacție cu care Dostoevski și-a obișnuit deja cititorii. Dublul în literatură este descris, după cum am afirmat deja, prin conflictul mocnit, original și copiat, la început, dintre cei doi oameni. La un moment dat, relația se metamorfozează într-una de colaborare, de frăție pentru că Eul original care, de cele mai multe ori, și-a dorit să fie tot ceea ce este, și dublul său văd o seamă de avantaje în relația strânsă cu o copie de-a sa. Evident, planul nu poate fi dus până la capăt, conflictul degenerând în forme diverse care se încheie, de fiecare dată, cu personajul inițial pus într-o situație limită, generatoare de moarte sau de nebunie. Fetița este, prin urmare, generatorul care ar putea modifica atitudinea de

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 445.

respingere și de rezervă pe care o are Velceaninov față de bărbatul pe care l-a înșelat dar care i-a crescut, până acum, copilul: „Dar unde v-ați așezat? În colț? Treceți dincoace, în fotoliu, la masă... Zău că nu mă așteptam de loc!”⁶⁶⁴.

Ceva din psihologia paternă descrisă de Llosa în *Sărbătoarea Țapului* poate fi identificat și aici, pentru că, fără să-și dea seama inițial de relația pe care o are cu Liza, aventurierul simte că Trusoțki o abandonează ca pe un obiect de schimb: „El ghici că Liza se rușina de *dânsul*. Îi era rușine tocmai fiindcă tatăl său o lăsase atât de ușor cu el, ca și cum ar fi lepădat-o pe mâinile lui”⁶⁶⁵. Perspectiva fetei este completată de cea a eroului care, parcă, pentru a întări definitiv ipoteza că textul a fost conceput prin folosirea principală a simbolului dublului, își dorește de la celălalt ceea ce nu a avut și simte că i se cuvine. Astfel, bărbatul descris prin calitățile sale de crai conștientizează că „...niciodată nu simțise ceea ce încerca acum și că acest sentiment îi va rămâne pentru totdeauna. «Iată un scop în viață, iată viața însăși!»...”⁶⁶⁶. Orice îndoială asupra dorințelor pe care începe să le nutrească vechiul aventurier este risipită de surprinderea gândurilor sale, în care vrea să se despartă de tot ceea ce l-a caracterizat ca fiind superficial și nestatornic: „Îl vom putea influența cumva [...] iar Liza are să-mi rămână mie”⁶⁶⁷.

Se cuvine să mai amintim că rolurile sau arhetipurile propuse de scriitorul rus sunt supuse spectrului destinului sau vinei tragice prin care individul nu se poate despărți de un rol pe care viața i-l impune aproape abuziv. Velceaninov își dorește viața de familie sau familia pe care nu a avut-o prin libertatea specifică tipologiei aventurierului, în timp ce Trusoțki caută libertatea, prin despărțirea de un copil care nu-i aparține, în urma unui calcul cinic, dar specific unui tip

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 450.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 460.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

uman destinat să-și găsească rostul și împlinirea doar într-o căsătorie, indiferent de forma sau aparența ei. Cu toate astea, nici unul dintre cei doi bărbați nu obține ceea ce caută, pentru că, spre exemplu, destinul tragic al unui aventurier este neschimbat la orice vârstă, după cum sugerează Dostoievski.

Există doar două prezențe feminine descrise în detaliu în povestea *Eternul soț*, iar Alexei Ivanovici le stă alături în relații mai mult sau mai puțin asumate. Când pare să-și fi dorit căsătoria, partenera sa, Klavdia Petrovna se mărită pur și simplu cu un alt bărbat, refuzându-i, prin urmare, lui Velceaninov rolul unei schimbări a condiției sale umane. Mai mult, în condițiile în care textul apare în perioada când se naște fiica lui Dostoievski, după cum arată, în *notele explicative și comentarii*, Ion Ianoși⁶⁶⁸, la finalul volumului, moartea Lizei, după o suferință de zece zile, apasă și mai mult peste imaginea tragică a celui care își dorește ceea ce nu a avut niciodată. Teoreticianul și criticul literar se referă concis, dar clar, și la condiția celor doi bărbați, dedublați unul pentru și prin celălalt: „...rivalii nu pot trăi unul fără celălalt, Trusoțki îl urăște de moarte pe Velceaninov, dar nu poate exista fără el, l-ar ucide și îl adoră, știe că fără «eternul amant» nu poate exista nici el, «eternul soț», că ei doi sunt laturile unui aceluiasi tot, dublurile unui unic personaj...”⁶⁶⁹.

Evident, destinul celor doi bărbați rivali este să se completeze reciproc pentru totdeauna, după cum își și asumă realitatea: „– Într-adevăr, eu sunt «eternul soț»! recunosc Pavel Pavlovici, zâmbind supus și resemnat...”⁶⁷⁰. Același bărbat este supus unui examen amănunțit în urma căruia adevărata sa natură este asumată în același sens tragic: „Eu trebuie neapărat să mă însor, Alexei Ivanovici, urmă confidențial și puțin mișcat Pavel Pavlovici. Altfel ce-o să iasă

⁶⁶⁸ Ion Ianoși, *Prezentări și comentarii. Date bibliografice. Note Explicative*, în *Opere, Volumul 4, Romane, nuvele și povestiri (1862-1869)*, p. 599-602.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 601.

⁶⁷⁰ F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 523.

din mine? Vedeți doar singur! și arată cu degetul spre sticlă. Iar asta nu-i decât o parte din... calitățile mele. Nu pot trăi fără înșurătoare și fără o adorație. O voi adora și voi reînvia”⁶⁷¹.

Ceva din compulsia bărbaților descriși de Lawrence în *Curcubeul* poate fi regăsit și aici, în nevoia imperioasă a eternului soț de a-și găsi o parteneră căreia să i se dedice. Lipsesc starea competițională și băătăia pentru putere în cuplu, pentru că aici individul nu concepe existența fără o entitate alături de care să-și exercite, aproape ritualic-religios, dragostea și, după cum a spus, chiar adorația. Dostoievski este unul dintre scriitorii care lucrează pe un filon interior profund creștin și prin intermediul căruia, în literatura sa, pildele sau simbolurile scripturilor se adaptează și se metamorfozează permanent. Faptul că unul dintre bărbați nu concepe viața fără o anumită trăire, prin altă persoană și, mai ales, *reînvierea* prin ea, constituie câteva argumente din care putem intui o influență profund creștină a imaginarului scriitorului rus.

Oglinda, pe de altă parte, simbolizată printr-un geam spre care Trusoțki se privește și se vede, incomplet, contribuie la aceeași semnificație. „Altfel ce-o să iasă din mine?”, sunt cuvintele rostite de bărbatul reflectat în geam, în căutarea nesfârșită și tragică a soluției. Tipologia umană surprinsă de text are sens doar prin intermediul unui partener, așa cum în *Curcubeul* patologia care însoțește manifestarea afectuoasă de fiecare dată îi face pe eroi dependenți, atât de iubirea lor exercitată asupra partenerului, cât și de ura sau disprețul care înlocuiesc rapid sentimentele pozitive.

Dacă, în cele mai multe dintre situațiile care îl descriu pe Pavel Pavlovici, comportamentul său este doar similar cu cel al *dublului* dostoievskian sau chiar universal, în relația sa cu femeile, eternul soț se comportă identic cu Goliadkin. De aici s-ar putea concluziona că scriitorul a identificat un tipar

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 524.

comportamental uman pentru situațiile de scindare a eului. Nu mai redăm în detaliu reacția lui Goliadkin din *Dublul*, însă cea a lui Trusoțki, după cum am spus, este la fel de ciudată și inexplicabilă. De fiecare dată, scriitorul alege pentru eroii săi un cadru social mixt, sub forma unui bal select la care sunt invitați oamenii aparținând unei păтури sociale spre care aspiră neîncetat și protagoniștii înșiși. În compania unei femei, plasată de obicei în centrul petrecerii, de exemplu fiica gazdei, pentru a respecta un registru stereotip de basm, de tipul „fiica regelui”, bărbații, fie nu știu cum să reacționeze, fie ezită. Combinația dintre ezitare și dorință (de obicei neclară în privința intențiilor cu imaginea feminină) duce la un tip de reacție care șochează audiența și generează un conflict interior devastator pentru om. De exemplu, Pavel Pavlovici „nici n-o lăasă să-și isprăvească vorba. Sări înainte și, pierzându-și firea, o apucă de mână ca un nebun pe Nadia și o îndepărtă de Velceaninov...”⁶⁷².

Cel de-al doilea vis al lui Velceaninov respectă scenariul propus în primul, în care lumea îngrămadită, la fel de acuzatoare, stârnește un zgomot îngrozitor. Acum, când în starea de veghe, protagonistul l-a cunoscut pe Trusoțki, adică, am putea susține, pe cel care i-a declanșat visul repetitiv, în vis este sigur că bărbatul misterios și tăcut, în continuare, „era parcă altcineva”⁶⁷³. Mulțimea care se îmbulzește pe ușă primește în vis forțe proaspete, din partea altui grup, iar „aceștia duceau ceva cu dâșii, ceva mare și greu [...]”. Cei din odaie răcniră într-un glas: «Îl aduc, îl aduc»! Ochii tuturor scâpărară privindul-l țintă pe Velceaninov. Toți îi arătau prin gesturi scara, amenințatori și triumfători”⁶⁷⁴. Fără a aduce niciun fel de precizări, mai este descrisă și reacția visătorului, „inima îi zvâcni ca nebună...”⁶⁷⁵, dar și momentul, pur simbolic, al trezirii prin cele trei semnale ale clopoțelului. Nu

⁶⁷² *Ibidem*, p. 519-520.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 540.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 541.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

am exagera, nici dacă am considera că acest al doilea vis al lui Alexei Ivanovici Velceaninov poate fi încadrat printre cele mai complexe și real construite vise din literatura universală. Prin urmare, nu ne asumăm nici pretenția unei interpretări sau a unui demers hermeneutic complet, cu toate că, o serie de tipare atrag atenția și propun de la sine o direcție interpretativă în acest sens.

În primul rând, remarcăm, fără niciun fel de proces hermeneutic, elementul comun al celor două vise și, aparent, declanșator al lor – bărbatul care îl privește în vis pe Velceaninov fără să spună nimic se regăsește și în acest text. Un alt detaliu semnificativ al ambelor vise, propus destul de insistent de scriitor, este prezența simbolică a unei uși, prin care se face accesul în camera în care stau visătorul și bărbatul misterios: „ușa [...] era dată în lături”⁶⁷⁶ sau, prin ea se îngrămădesc oameni care vor să asiste la ceea ce se petrece în încăpere. Doar un singur alt personaj dostoevskian manifestă un comportament similar bărbatului din vis, pasiv și totuși implicat, în mod direct, în ceea ce simte sau spune protagonistul. Putem citi în *Frații Karamazov* cum un deținut „se mulțumește doar să se uite la bătrân și să tacă”⁶⁷⁷, sau privește și ascultă pur și simplu într-o tăcere care apasă⁶⁷⁸ un monolog despre libertate și sclavie.

În acest context, vom aminti că, pe bună dreptate, *Marele inchișitor* a devenit unul dintre cele mai strălucite capite de literatură dintotdeauna, iar dialogul preotului-inchișitor cu Mântuitorul Hristos, întors în lume și făcut prizonier în numele unei libertăți pe care el însuși a propus-o, dar care a fost pervertită de către slujitorii săi preoți, demonstrează, încă o dată, o intuiție psihologică fără limite. Ca urmare, Hristos, tăcut și pasiv, este înlănțuit și

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 540.

⁶⁷⁷ *Idem*, *Frații Karamazov*, Roman în patru părți și epilog, Volumul 1, Traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, București, Editura Victoria, 1993, p. 426.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 447.

alungat. Totuși, plecarea sa are loc doar după ce reacționează într-un singur fel, la fel de surprinzător ca însăși viziunea întregului copitol: „bătrânul ar vrea totuși să-i audă glasul, să-i spună ceva, orice, măcar un cuvânt, fie el cât de amar, cât de cutremurător. Ostaticul însă se apropie de el și sărută blând buzele ofilite ale bătrânului [...] e singurului lui răspuns”⁶⁷⁹.

În *Eternul soț*, aflați în aceeași cameră, cei doi bărbați, ca rivali care își completează unul cu prezența celuilalt însuși sensul existenței, trec prin mai multe stări, de la conflict la pace, până când finalul capitolului îi aduce într-un punct neobișnuit comportamental sau, în orice caz, nesugerat de absolut nimic până la acel moment: „– Sărutați-mă, Alexei Ivanovici! îi propuse brusc oaspetele. [...] Da, sunt beat, totuși sărutați-mă. [...] Zău, sărutați-mă. [...] Alexei Ivanovici tăcu câteva clipe; parcă l-ar fi lovit cineva cu măciuca în cap. Apoi se aplecă spre Pavel Pavlovici care-i ajungea abia până la umăr și-l sărută pe buze...”⁶⁸⁰.

Cum Dostoievski este un scriitor de factură profund creștină, considerăm că sărutul ca interacțiune simbolică este, pentru doi bărbați, plin de semnificații care se întrevăd printr-un alt sărut, cu mult mai cunoscut, a lui Iuda: „Și îndată, venind la Iisus, a zis: Bucură-te, Învățătorule! Și L-a sărutat” (Matei, 26, 49). Gestul devine simbolul arhetip pentru trădare, în registrul de interpretare creștin. Oricât ar părea de palpitantă sarcina unei hermeneutici a sărutului în *Marele inchizitor*, ne-am îndepărta de la subiectul pe care l-am propus analizei. Cu toate că cele două manifestări ale sărutului sunt similare și par să fie de inspirație biblică, asta nu înseamnă că ne putem hazarda să-l reducem pe Dostoievski la o singură interpretare, cu valabilitate generală.

Acum, că am arătat în ce fel cei doi bărbați se completează tragic (după cum Hristos și-a știut de la bun

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Idem, Eternul soț*, p. 474.

început destinul și trădarea lui Iuda), găsim o altă acțiune simbolică ce ar putea completa visul lui Velceaninov. Aventurierul se simte silit să-l sărute pe Trusoțki și se gândește că îmbrățișarea ar putea la fel de bine să fie înlocuită cu înjunghierea, ceea ce evocă o dată în plus, scena dramatică și violentă, anulată de Mântuitor, din grădina Ghetsimani: „...ce bucuros fusese când mă silise să mă sărut cu dânsul! Atunci nu știa precis cum se vor isprăvi relațiile dintre noi: mă va îmbrățișa sau mă va înjunghia?”⁶⁸¹. Scrisoarea pe care Pavel Pavlovici o trimite aventurierului care i-a sedus soția are efectul imaginat de eternul soț. În loc de „la revedere”, îi trimite lui Velceaninov prin intermediul unui curier o scrisoare, dar nu scrisă de el, ci de soția sa decedată, pentru Velceaninov. Află din text că este și tatăl fetei care între timp se stinge din viață și „Dumnezeu știe de ce se răzgândise și expediase o altă scrisoare în locul acesteia”⁶⁸², remarcă Alexei Ivanovici. Faptul că Trusoțki pleacă pur și simplu, cunoscând de la bun început trădarea soției și a celui cu care a discutat în tot acest timp, Velceaninov, ar face din el o imagine de Hristos cu un destin de care nu se poate desprinde. După cum, aventurierul, este descris ca fiind „în vârstă de cincizeci e ani, *dar* și-a tocat averea”⁶⁸³, ceea ce ar putea fi, prin supralicitarea textului, o altă metaforă care îl pune în rolul lui Iuda.

Finalul povestirii îi distribuie pe cei doi bărbați în rolul de gemeni, de nedespărțit, după cum Hristos fără Iuda nu și-ar fi îndeplinit menirea mesianică. Scopul unuia este să fie pentru totdeauna în ipostaza de soț, iar destinul celuilalt este să-l găsească doar pentru a fi amantul soției acestuia. Cei doi se întâlnesc, întâmplător, ca și cum nici nu s-ar fi despărțit vreodată, pentru că Velceaninov o găsește mai întâi pe soția lui Trusoțki, într-o gară: „Era într-adevăr Pavel Pavlovici,

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 547.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 551.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 550.

care – uimit și înfricoșat – îl privea pe Velceaninov, ca și cum ar fi încremenit înaintea unei vedenii. Rămase atât de uluit, încât un timp nu pricepu nicio iotă din muștrările violente pe care i le adresa soția...”⁶⁸⁴. Jocul pe care îl încearcă Alexei Ivanovici față de Pavel Pavlovici și de soția acestuia, care nu înțelege în mod evident nimic din ce se întâmplă între cei doi, îl plasează pentru scurt timp într-o ipostază de putere. Mai important este că personajul care poate fi simbol al trădării și a lui Iuda, îi adresează o invitație mai mult decât simbolică vechiului prieten, dublu: „– Atunci prezentați-mă soției dumneavoastră, *amice trădător!* (s.n.)”⁶⁸⁵.

Morala creștină pe care scriitorul rus o adaptează frecvent în literatură nu poate accepta ca vreunul dintre cei doi să fie Imago Dei. În această ordine conceptuală și, mai ales, ideologică, atât Velceaninov, cât și Trusoțki își ratează menirea, chiar dacă pășesc pe cărarea destinului tragic de a fi unul mereu aventurier, respectiv, altul *etern soț*. Încercările lor, eșuate de altfel, de a-și asuma roluri diferite, îi face în egală măsură „trădători” ai propriului sine sau ai naturii pe care încearcă să o schimbe.

Despărțirea bărbaților, în gară, este aproape violentă, în timp ce Velceaninov îi întinde mâna lui Trusoțki în semn de promisiune că nu-l va urmări la noua sa casă, paradoxal, pentru că eternul soț refuză mâna, ceea ce declanșează o reacție nervoasă: „– Dacă *eu* vă întind mâna asta, și Velceaninov îi arată palma stângă cu cicatricea vizibilă a tăieturii, dumneavoastră ați putea să n-o refuzați, rosti în șoaptă cu buze palide, tremurânde...”⁶⁸⁶. Reacțiile celor doi, pentru că și Pavel Pavlovici pălește și începe să tremure, se sting și se încheie prin cuvintele cu care se apără proaspătul soț: „– Dar Liza? șopti el repede printre dinți. Buzele îi tresăriră brusc. Obrajii și bărbia i se cutremurară. Îl podidiră

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 555.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 556.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 559.

lacrimile. Velceaninov rămase încremenit în fața lui, ca o statuie”⁶⁸⁷. La „cel de-al treilea semnal de clopot” care anunță plecarea trenului cei doi par să simtă că despărțirea poate fi una importantă pentru ambii și pentru fiecare în parte. Imaginea copilului crescut de Trusoțki și privit de Velceaninov cum moare îi pune pe cei doi adulți, fără nicio diferență, într-o ipostază de paternitate și de identificare. Să strângă mâna celui care îi este completarea în termenii destinului tragic ar însemna să-și strângă mâna sieși și ar însemna că despărțirea lor ar putea fi definitivă. Cicatricea de pe mână, ca o marcă sau ca o povară a unei amintiri, este întâmpinată de rememorarea imaginii Lizei, care pune ambii bărbați în locurile lor inițiale.

Finalul este unul care ar putea lesne sugera că cei doi bărbați au fost, de fapt, manifestarea unui singur individ tulburat între alegeri pe care nu și le poate asuma definitiv: viața de familie sau cea a unui aventurier. Plecarea soțului este urmată, spre seară, și de cea a aventurierului Velceaninov, care pare să rămână în mijlocul unui conflict cognitiv veșnic: „n-o luă însă spre dreapta, la doamna din provincie, căci nu se simțea în apele lui. Mai târziu însă, strașnic regretă”⁶⁸⁸.

Visul, care a constituit și un pretext pentru aceste considerații, făcea referire la un alt simbol, *ușa*, despre care, mai sus, nu am făcut decât să o amintim. În lumina celor discutate până acum, *ușa* devine nu doar un simbol al trecerii și al tranziției, ci și al regăsirii sinelui: „Iată, stau la ușă și bat; de va auzi cineva glasul Meu și va deschide ușa, voi intra la el și voi cina cu el și el cu Mine” (Apocalipsa, 3, 20). Pentru Ivan Evseev *ușa* sau *poarta* reprezintă „făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului”⁶⁸⁹, definind simbolul unei treceri care, în visul lui

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 560.

⁶⁸⁹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 490.

Velceaninov, este urmărită de un grup mare de oameni, sugerând un al simbol, al Suprea-Eului. Mai amintim doar că de fiecare dată când visează cele trei sunete de clopoțel, Alexei Ivanovici se îndreaptă spre ușă în mod instinctiv.

Un alt simbol, la care nu am făcut încă decât referire, este numărul *trei*. În egală măsură suntem îndreptățiți să propunem și numărul *cinci* pentru paleta simbolică utilizată de Dostoievski în *Eternul soț*, dacă avem în vedere că acest număr apare în contexte diferite și, deseori, chiar mascat. Cinci zile se scurg fără evenimente speciale pentru unul dintre eroi, sau Velceaninov are vârsta de cincizeci de ani. Tot *Enciclopedia* lui Evseev arată că numărul cinci este considerat sacru la multe popoare fiind unul dintre „numerele centrale în gândirea pitagoreică”⁶⁹⁰ și semnul unirii sau al armoniei fecunde. Dar, după cum arată Ivan Evseev, semnificațiile numărului *trei* sunt cu adevărat relevante pentru structura povestirii. Această cifră este una „unificatoare, dinamică și productivă”⁶⁹¹, reprezentând, prin cunoscuta treime propusă de creștinism, „semnul principiului masculin”⁶⁹²: Dumnezeu, Fiul și Sfântu Duh. „Numărul *trei* este cifra încercărilor de tot felul, a repetărilor menite să asigure reușita unei acțiuni, numărul magic și simbolic al alegerilor din basm și legendă”⁶⁹³ scrie Evseev, ceea ce pare să fie o traducere clară a tuturor situațiilor în care bărbații dostoievskieni caută să-și găsească și să-și accepte destinul tragic.

Ca urmare, față de faptele prezentate mai sus, putem lesne aprecia că Dostoievski este unul dintre scriitorii care pun la grea încercare orice tip de cititor, indiferent de nivelul lui de pregătire sau de experiență acumulată în domeniul literar. De cele mai multe ori simpla parcurgere a textelor, prin propuneri adesea morbide, cu rădăcini în subconștientul colectiv, poate provoca stări conflictuale sau, în cel mai bun

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 609.

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ *Ibidem*.

caz, de respingere a textului. În mod clar însă, scriitorul rus face uz de o serie de simboluri, adesea de factură creștină, prin care construiește lumi și tipologii umane desăvârșite. De aceea, opera lui Dostoievski este una care încifrează, în optimismul creștin, cel mai adânc și tenebros pesimism. Și aceasta pentru că toate arhetipurile care aglomerează literatura sa sunt expresii ale psihicului în care artistul a sondat cu vitalitatea, curajul și înconștiența unui „miner” artist plătit la zi/ poveste.

3.8. Alienarea ca alegere

Un capitol special al demersului nostru analitic trebuie să-l dedicăm și unei teme care a constituit obiect de interes literar din cele mai vechi timpuri. Ceea ce făceau clovnii sau bufonii la curțile domnești, face Yorik și parțial Hamlet sau Don Quijote în opere literare a căror profunzime s-a păstrat peste decenii. Comedia, râsul și nebunii⁶⁹⁴, ca tipologie înțeleasă cultural, cer protagoniști care nu sunt decât arareori acceptați social. Se face adesea confuzie între nebun și bufon, după cum asemenea categorii umane poartă, de cele mai multe ori, adevăruri sau mesaje care nu pot fi transmise altfel decât prin râs, umor și caraghioslăc.

Apărut pentru prima dată în anul 1962, romanul *Zbor deasupra unui cuib de cuci* s-a impus imediat în panteonul celor mai importante texte ale literaturii americane, iar scriitorul Ken Kesey este în continuare una dintre cele mai recente figuri de artiști care au declarat deschis felul în care au consumat droguri psihoactive. Descrierile și detaliile oferite de Kesey în roman arată cu o fidelitate crescută față de realitate că scriitorul nu doar imaginează, ci și povestește. La îndemnul unor amici, tânărul Ken Kesey se înscrie într-un

⁶⁹⁴ Cuvântul *nebun* este sugestiv tradus în limba engleză cu *fool*, care trebuie înțeles ca bufon, măscărici. Și în registrul cultural românesc există o expresie care arată că *nebulul* are de-a face cu mai mult decât o patologie mentală: „un nebun aruncă piatra în baltă și zece înțelepți nu o pot scoate”.

program experimental care cerceta efectul drogurilor cu efect psihoactiv în cadrul unui spital american pentru veterani. Mai toți cercetătorii biografiei scriitorului au căzut de acord că această perioadă a reprezentat chiar inspirația americanului de a scrie *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Kesey nu a crezut niciodată că ceilalți pacienți aflați în cadrul experimentului, și cu care a intrat adesea în contact, sunt nebuni, ci mai degrabă nu îndeplinesc o serie de criterii standard, ori convenții stabilite în general de societate. Prin urmare, personajele centrale ale romanului, cu toate că sunt internate într-un sanatoriu pentru boli mentale, nu prezintă simptome incompatibile cu o viață integrată social.

Textul descrie, prin intermediul unui nativ american, Șeful Bromden⁶⁹⁵, clinica în care pacienții își duc viața în lupta continuă cu aparența, cu medicația și, mai ales, cu normalitatea. Toate propunerile științifice făcute de sociologul Erich Fromm cu privire la dezumanizarea societății, prin prăpastia dintre trăire și acțiune, sentimente și gesturi, par a fi confirmate de romanul lui Ken Kesey. Un simbol frecvent este cel al „Organizației” sau cel al „mașinăriei”, entitate mecanică, care are capacitatea de a transforma oamenii într-o masă omogenă, fără personalitate și fără individualitate, cu componente integrate asemenea unui mare mecanism social. Acest deziderat constituie, de fapt, reflectarea intențiilor clinicii de reabilitare psihică a cărei activitate este exercitată prin Sora șefă Ratched, o femeie cu trăsături hiperbolizate în percepția celor internați, care se tem de ea și de autoritatea totală pe care o exercită asupra pacienților.

Căpetenia sau Șeful Bromden este naratorul, iar protagonistul rămâne Randle McMurphy, cel care, ajuns mai

⁶⁹⁵ Termenul folosit de Kesey, în textul original din limba engleză, este „chief”, ceea ce înseamnă „șef” într-o traducere generală și mai puțin asumată prin particularitățile culturale ale nativilor americani. „Căpetenie” ar fi o traducere mai aproape de sensul propus de scriitor, chiar dacă vom rămâne, în analiza noastră, la traducerea propusă de Marcel Pop-Corniș.

târziu pe secția celorlalți pacienți, devine repede un element de rezistență în fața tiraniei Sorei șefe. Dominația acestei femei poate fi interpretată și ca o formă de emasculare simbolică a tuturor bărbaților cazați în cadrul sanatoriului, dar înainte de toate, miza romanului, este una de luptă individuală cu manifestările simbolice ale inadaptării sociale. Pe de altă parte, Bromden este personajul prin intermediul căruia și cititorul experimentează o parte dintre manifestările unei afecțiuni psihice: „...pungașii ăia care lucrează pentru Organizație au mai puține șanse să-ți strecoare una din mașinăriile lor afurise în locul unui aparat de ras”⁶⁹⁶.

Teama constantă pentru un construct care are mai degrabă caracteristicile societății alienate, simbolizat prin obsesia față de mașinării care înlocuiesc oamenii, este completată de percepția subiectivă a trăirilor unui individ, aflat sub tratament psihotrop sever: „...într-o odaie toată numai pereți albi și chiuvete albe și tuburi albe de neon pe tavan ca să alunge toate umbrele, și pretutindeni în jurul tău numai chipuri ce ți pă încolțite în oglinzi...”⁶⁹⁷.

Simboluri despre care am mai discutat deja, în relație cu alți scriitori, apar și la Kesey. Amintim deocamdată *femeia mecanică*, la care ne vom referi mai târziu, și *pasărea*, cu dubla ei semnificație de libertate sau de pradă. Fără a ne mai întoarce la romanul lui Arthur Schnitzler, unde pasărea este folosită în text tocmai pentru valențele ei simbolice, observăm particularitățile viziunii propuse de scriitorul american Kesey. Dacă libertatea este ceea ce se sugerează prin păsări, atunci drumul spre ea trebuie să treacă prin captivitate și pericol de moarte, după cum arată chiar primele pagini ale romanului. Astfel, și finalul său susține întocmai metafora cu care se deschide povestea, când Bromden își amintește (proces proustian prin care se

⁶⁹⁶ Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere și prefață de Marcel Pop-Corniș, București, Editura Univers, 1983, p. 20.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

combină senzații prezente cu amintiri stimulate ce nasc simboluri noi pentru indivizi) cum mergea la vânătoare de păsări cu tatăl său, însoțiți de un câine de rasă pură: „câinele țopăie în cercuri dedesubt, prea mult miros de pasăre împrejur ca s-o poată dibui. Pasărea-i în siguranță câtă vreme nu mișcă. Se ține bine, dar câinele continuă să adulmece [...] tot mai deslușit și mai aproape. Atunci pasărea se pierde, penetul îi tresaltă, țâșnește din copac în bătaia de pușcă a Tătucăi”⁶⁹⁸.

Principiul dostoevskian al amintirilor sau al viselor de regresie, din copilărie, poate fi aplicat și aici, la fel cum Raskolnikov se visează alături de tatăl său care stă pasiv, neimplicat, în timp ce un grup de țărani omoară un cal care nu poate duce o greutate prea mare, pusă intenționat în sarcina lui. Ambii scriitori se folosesc de ceea ce înseamnă *amintire traumatică*, prin care psihologia personajelor capătă mai multă substanță și credibilitate. Nativul american simte, asemeni păsării vânată odinioară, că i-a luat locul: „Înainte să fi făcut zece pași din ascunzișul meu, negrul cel pipiriu și unul din hajmandăi mă înșfacă...”⁶⁹⁹.

Vom observa, așadar, cum simbolurile animale par a fi dintre cele mai la îndemâna scriitorilor care încearcă să sugereze cu ajutorul lor ceea ce ar fi poate, fie prea simplu, fie insuficient formulat prin cuvinte. Llosa se folosește de câini, iar aici, scriitorul american Ken Keey apelează la păsări. Am putea afirma că imaginarul creator are și o anumită latură infantilă, de unde și nevoia de a utiliza animale în procesul de simbolizare. Astfel, și psihologia contemporană utilizează adesea teste proiective destinate copiilor, care folosesc în principal animale pentru a stimula dialogul și reacția celor analizați. Pentru copii procesul de identificare cu animalele este mult mai ușor, de unde și importanța folosirii simbolurilor în testări.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.

Păsările sunt folosite pe întreaga desfășurare a romanului ca simboluri care înlocuiesc oamenii, în general. Maladivul, încarcerarea sau vulnerabilitatea sunt câteva dintre valențele presupuse de simbol. Apariția lui McMurphy pe secția celorlalți „bolnavi” este descrisă ca o infuzie de energie într-un corp format din mai multe elemente umane, captive într-un sistem de gândire, stereotipizate și menținute într-o stare patologică prin false acțiuni terapeutice. Noul venit salută volubil pe toată lumea, strânge mâinile tuturor, chiar și „mâini pe care trebuie să le culeagă din poală ca pe niște păsări moarte, niște păsări mecanice...”⁷⁰⁰.

Am arătat deseori că, în anumite situații, scriitorii plasează personajele masculine în poziții specifice copiilor. Infantilizarea este un proces literar, prin care se sugerează și că realitatea de dincolo de text ascunde un șir nesfârșit de copii care joacă roluri de adulți, uneori blocați în vicii, aducând plăceri simple, de care nu se pot despărți, iar alteori rămași mici la umbra unor tați care nu permit să crească nimic în jurul lor. Prin intermediul lui McMurphy, vocea omului care intră de bunăvoie în sanatoriu, pentru a evita închisoarea, cu senzația falsă că are să fie mai ușor de dus o sentință în acest fel, au loc cele mai multe interacțiuni cu adevărat terapeutice. Bufonul McMurphy, veșnic pus pe glume și pe farse, cu pacienții-colegi, dar și cu personalul medical, are perioade de luciditate simbolică în care se arată cu adevărat profunzimea rolului său, ca ecou al unui arhetip care s-a perpetuat, în general, în literatură. Astfel, o ședință terapeutică de grup în cadrul secției „activilor” este un prilej potrivit pentru personajul cu rol de clown, de civilizator și de purtător al unor mesaje esențiale. Pentru bărbat, adunarea tuturor pacienților, în așteptarea unei însănătoșiri dinamice, prin contactul cu alții, este similară cu „un fel de cârd de puișori ieșiți la ciuguleală”⁷⁰¹.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 69.

Dincolo de infantilizarea tuturor pacienților din secția „activilor”, McMurphy vede și urmele unor acte de canibalism de grup închis, în care supraviețuirea nu este posibilă pentru toți indivizii, ci numai pentru cei mai puternici: „Cârdul ăsta descoperă o pată de sânge pe vreunul dintre pușori și sar cu toții s-o ciugulească, până-l sfâșie pe pușor în bucățele, cu oase și fulgi cu tot”⁷⁰². Inevitabil, în viziunea bărbatului, alții se murdăresc de sânge și devin ținta aceluiași grup din care au făcut parte, ceea ce duce chiar la înghițirea grupului de către grupul însuși și, ca urmare, „singurul mod de prevenire a masacrului – la pui – e să-i legi la ochi. Ca să nu mai poată vedea”⁷⁰³.

Cu toate că în privința complexității și a întinderii se diferențiază evident, romanul dostoevskian *Marele inchișitor* poate fi comparat cu fragmentul lui Kesey despre pui. *Tertium comparationis* aici reprezintă libertatea și felul în care indivizii vor căuta întotdeauna nu numai un idol, real sau fals, căruia să-i ofere libertatea, ci și nevoia de putere prin care orice interacțiune socială capătă aspectul unui război, neconștientizat însă, cu alteritatea.

Analogia cu puii de pasăre îi pune pe pacienți într-o ipostază bio-instinctuală reală, iar ședințele de grup devin adevărate sesiuni criminale în care nimeni din instituție nu poate avea controlul asupra energiilor manifestate care, pe cei mai slabi sau mai sensibili, îi atacă direct sau îi afundă și mai tare în starea lor, considerată nebunie. Legarea la ochi, ca posibilă soluție, reprezintă pentru McMurphy singura variantă pentru ca interacțiunea socială să fie în beneficiul tuturor celor implicați, metaforă a anulării unui simț fundamental prin care se denaturează totuși chiar relațiile grupului. Păsările nu sunt niciodată la Kesey libere sau în zbor, ci, după cum am arătat până aici, moarte, rănite sau blocate într-o etapă de creștere care nu le mai permite viața

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ *Ibidem*.

ori evoluția.

Totuși, libertatea păsărilor este folosită de scriitorul american pentru a sugera aspirația personajului prin intermediul căruia avem acces la lumea imaginată de Kesey. Șeful Bromden se raportează tot la trecut, tot la scena în care vâna păsări împreună cu tatăl său când aude un stol: „am încercat să mă uit și eu încotro se uita câinele, să văd dacă nu cumva putea zări stolul, dar era prea întuneric”⁷⁰⁴. Simte, aude și știe că păsările sunt acolo, le și zărește pentru câteva secunde în dreptul lunii pline, dar atât, pentru că toți cei închiși în ospiciu și, mai ales, el, personaj cu rădăcini culturale pline de istorie și simboluri, nu pot avea acces la nicio metaforă a libertății. Grupul „activilor”, descris în roman, este unul care își alimentează propria „nebunie” prin acceptarea necondiționată a unei mărci puse pe ei de societatea din care au venit și de o sora șefă care se poartă întocmai ca o mamă abuzivă pentru care copiii reprezintă sensul vieții ei și, în același timp, blestemul ei cel mai mare. Iar atunci când păsările sunt libere, Bromden le percepe doar în nuanțele sumbre, întunecate, ca și cum libertatea lor ar fi un spectru complet necunoscut și imposibil de experimentat. Gânsacul care deschide stolul este văzut ca simbol salvator cu valențe religioase, „o cruce neagră ce-și desfăcea și închidea brațele, apoi trase după el V-ul în afara luminii, pe cerul întunecat”⁷⁰⁵.

Felul în care regresia resuscitează amintiri din trecutul oamenilor aflați în situații limită, stresante, poate fi subiectul cercetării unor opere literare care nu țin cont de cultura sau de timpul în care au fost create. Însă Kesey surprinde cu fidelitate și realism toate celelalte procese interioare pe care cel considerat doar un indian nebun le macină ca într-o moară neobosită. Pagini întregi descriu felul în care „pacientul”, din perspectiva social-instituțională, simte, reacționează și este redus într-un om obedient atunci când

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 167.

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

trăirile sale nu corespund așteptărilor celor responsabili cu însănătoșirea sa. Când Bromden începe să urle cei care îl supraveghează „pun în funcțiune mașina de ceață și ea mă-mpresoară cu o ceață albă și rece ca o spumă de lapte, așa de groasă că m-aș putea ascunde-n ea dacă nu m-ar ținutui pe locul meu”⁷⁰⁶.

Eroul, prin vocea căruia se construiește întreaga viziune a romanului, descrie toate etapele prin care trece spre eliberare, nu însănătoșire, și găsește un corespondent la îndemână pentru a metaforiza o tehnică simplă de sedare. Ceața, care este o prezență constantă în roman nu doar pentru căpetenia Bromden, reduce aproape instantaneu orice manifestare liberă a eului, imobilizează fizic și îngustează inclusiv perimetrul vizual: „nu mai văd prin pâclă nici la zece centimetri înaintea mea și singurul sunet care răzbate peste mugetul meu e strigătul de luptă al Sorei șefe care se năpustește pe culoar...”⁷⁰⁷.

Sănătatea mentală devine o temă esențială în roman, mai ales prin problematizarea ei. A fi sănătos înseamnă cu totul altceva pentru universul descris de Kesey, iar nebunia devine un concept elastic în care societatea include, prin procese superficiale de cele mai multe ori, indivizi stigmatizați și marginalizați într-o periferie umană în care încearcă să supraviețuiască și nu să trăiască. Convențiile sunt cele care închid, de fapt, pacienții descriși în romanul lui Kesey și lupta lor pentru dreptul de a fi sau de a gândi altfel.

Dintotdeauna a existat o legătură strânsă între creativitate și alienare, iar scriitorul a experimentat alteritatea din plin, prin abuzul de narcotice. Adevărul, care se ascunde în figurile tragice ale celor internați, anulează toate stereotipurile care fac mecanismul social să funcționeze, dându-i o inerție viguroasă, imposibil de oprit. Pentru Șeful Bromden, nebunia începe abia atunci când

⁷⁰⁶ *Ibidem.*, p. 21.

⁷⁰⁷ *Ibidem.*

ceilalți consideră că un individ s-a tratat și este mai bine: „Din când în când câte unul [...] pleacă din secție încâinit și turbat și vrând să muște pe toată lumea, și se-ntoarce peste câteva săptămâni cu ochii vineți de parcă s-ar fi bătut, dar acum e cel mai drăguț, mai îndatoritor și mai cuminte din lume”⁷⁰⁸. Starea de conflict, care rămâne o garanție a prezenței asumate a omului în ceea ce face și nu încercarea de a fi pe placul tuturor, reprezintă ceea ce spune Kesey prin intermediul „nebunilor” săi. Nebunia, descrisă de un comportament pe care lumea l-ar considera deviant, este însăși viața în manifestarea ei cea mai intimă, și asta pentru că „a fi sănătos” ar însemna nu doar plecarea acasă, externarea din clinică, ci și o viață de „somniașul ce rătăcește în visul său simplu și fericit”⁷⁰⁹.

Ceața, un adevărat simbol, este folosită de scriitorul american ca o instrument de control în viziunea pacienților, care îi găsesc un corespondent ușor de integrat în universul lor simbolic. Așa cum *curcubeul* lui Lawrence, ca fenomen natural, devine simbolul renașterii și al tranziției în romanul cu același titlu, *ceața* lui Kesey ar fi putut la fel de bine să facă și titlul romanului, pentru toate semnificațiile adaptate de mintea unor pacienți aflați într-o veșnică pendulare între două concepte fragile: alienare și normalitate. Starea de bine este de fiecare dată asociată unui mecanism non-uman, după cum întregul personal al sanatoriului face parte din aceeași mașinărie care supune: „Înainte să vină amiază, ei iar încep să motroșească la mașina de ceață, dar n-o pun de tot în funcțiune; ceața nu-i așa de groasă încât să nu pot vedea dacă-mi dau toată silința. Într-una din zilele astea nici n-o să mă mai străduiesc, o să mă las în voia ei...”⁷¹⁰. Odată cu trecerea timpului, spre amiază, ceața se destramă complet și cei care au umblat pierduți în ea par să se regăsească fără a-și

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

da seama, în niciun moment, că fenomenul este doar o interpretare a medicației pe care o primesc.

Sentimentul de abandon sau de renunțare constituie una dintre temele majore ale romanului, nediscutată suficient niciodată. Refuzul lui Kesey de a accepta convențiile sociale ca mărci generale care dau sentințe, în lumina experiențelor pe care scriitorul le-a și avut în clinicile de cercetare și reabilitare psihică, este cel care construiește pendularea pacienților protagoniști între rezistență și abandon. Sora șefă devine astfel doar o prelungire inumană a Organizației în fața căreia nici chiar noul și dinamicul McMurphy nu poate face nimic: „Nimeni nu poate. Și cu cât cuget mai mult la faptul că nu-i nimic de făcut, cu atât mă năpădește mai deasă ceața. Și-mi pare bine când se face așa de deasă de mă pot piti în ea simțindu-mă iar slobod și în siguranță”⁷¹¹.

Observăm, prin urmare, cum cea mai eficientă armă a Organizației, *ceața*, este în același timp și cea care oferă dependență pacienților. Din nou, ideologia și filosofia dostoievskiană își găsește un corespondent valid în postmodernismul paranoic al lui Kesey. Așa cum libertatea, ca simbol și marcă a Mântuitorului, revenit între oameni, este și veriga slabă în armura omenirii, după cum încearcă să demonstreze Marele Inchizitor⁷¹², și ceața, ca închisoare mentală sau spirituală, ajunge să fie un spațiu de siguranță pentru pacienți. Nu este un paradox pentru lumea scriitorului american că tot ceea ce închide și limitează ajunge să ofere în același timp și o formă de libertate de a fi, minimală și redusă la existența ființei, fără nicio altă formă de contact sau de dialog.

Astfel, și alienarea care începe să atragă pe Șeful Bromden este, de fapt, acea normalitate căutată de

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 123-124.

⁷¹² „...nu există pentru omul liber o grijă mai statornică și mai chinuitoare decât aceea de-a afla mai degrabă în fața cui se cuvine să se plece; [...] ai uitat, se vede, că omul preferă liniștea și chiar moartea libertății de a alege singur între bine și rău!": F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, p. 432-433.

responsabilii cu însănătoșirea celor internați, față de care detașarea de sine și de ceilalți trece în planul al doilea. Protestul scriitorului în fața grupului de oameni din care se trage este sub forma unui reproș grav, simbolic, care nu lasă loc de reconciliere pentru cele două entități, scriitorul și lumea, care funcționează pe principii complet diferite și cu idealuri incompatibile. *Ceața*, ca manifestare și simbol al medicației psihotrope, oferă iluzia libertății și a siguranței deoarece cel înconjurat de ea nu mai este interesat de nici unul dintre conceptele care ar fi esențiale vieții în condițiile trăirii ei firești. Mai mult, McMurphy, ca element pozitiv și ca arhetip al salvatorului, simbol Hristic, este pus în contradicție cu *ceața*, iluzie a siguranței. Cu toate că în cele din urmă McMurphy este cel care deschide ușile lumii pentru cei internați, el este privit inițial, din jugul narcoticelor, ca un element care perturbă liniștea: „nimeni nu se plânge totuși de ceața asta. Acuma știu de ce: așa rea cum e, tot poți să pierzi și să te-adăpostești în ea. Asta nu vrea să priceapă McMurphy, că noi vrem să ne simțim la adăpost. El tot încearcă să ne tragă-afară din ceață, la vedere, acolo unde-am fi ușor de înșfăcat”⁷¹³. Prin urmare, se observă că nu se sugerează o dependență exclusiv chimică, ci și una psihologică, mai profundă, cu efecte mai greu de combătut. Neputința generală, de a se mișca și de a gândi limpede, este compensată de starea existențială primară în care indivizii sunt reduși la nivelul de viață specific nou născuților, care merg în genunchi, ajutați de mâini: „mi-e tot mai greu să-mi dibuiesc patul noaptea, trebuie să mă târăsc pe coate și-n genunchi, pipăind...”⁷¹⁴. Este, aici, o altă acțiune simbolică prin care Kesey, de această dată, o arată pe sora Ratched în ipostaza ei maternă, denaturată, care face din pacienți creaturi neajutorate, dependente și speriate, tocmai pentru a-și putea exercita puterea și dominația sadică asupra lor.

⁷¹³ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 136.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

Nu doar Șeful Bromden este afectat de ceață, ci toți pacienții din secția „activilor”. De pildă, nimeni nu observă apariția unui tablou nou pentru că, la momentul în care a fost adus, erau cu toții cufundați în ceață. Dar, devine și mai clar că acest fenomen natural este un simbol al lumii alienate și înstrăinate și nu unul al terapiei, atunci când Căpetenia îi găsește un alt corespondent din experiența sa trecută, din armată. Ceața era doar produsul unui mecanism, un fel de compresor, de care puteau dispune generalii sau serviciul secret (metafore ale statutului superior și ale dominanței) pentru a ascunde mișcări strategice importante. Același sentiment, de singurătate și de siguranță în același timp, însoțește ceața, iar impresiile celor care trec prin ea au legătură, în principal, cu socializarea și contactul cu alteritatea.

Mai mult, *ceața*, ca realitate pe care o trăiesc indivizii, și în ospiciu și în afara lui, pune oamenilor o problemă și chiar o dilemă existențială: „ochii tăi se opinteau cu-atâta disperare să vadă prin ceață că, atunci când răsărea ceva înaintea lor, fiecare detaliu era de zece ori mai clar decât de obicei, atât de clar că amândoi trebuia să vă întoarceți privirile. Când apărea un om din ceață, nu vroiai să-i vezi fața și nici el pe-a ta, căci e un chin să vezi pe cineva așa de clar de parcă te-ai uita în el...”⁷¹⁵.

Teroarea hiperlucidității, atât de bine surprinsă în literatura română de I. L. Caragiale în *Grad Hôtel «Victoria Română»*, prin „simt enorm și văz monstruos”⁷¹⁶, spune totul despre o tipologie umană în care hipersensibilitatea reprezintă un handicap în dinamica socială pentru cel care percepe totul fără niciun filtru. Ceața forțează pe cel care umblă prin ea să caute, să privească și să asculte orice semnal din partea celorlalți. Hiperluciditatea, dată tocmai de starea

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 137.

⁷¹⁶ I. L. Caragiale, *Nuvele, Povestiri, Amintiri, Varia*, București, Editura Minerva, 1981, p. 47.

care hrănește ceea ce pare boală, este felul lui Ken Kesey de a spune că alienarea este doar o chestiune de prejudecată și o stereotipizare. Alteritatea se manifestă nu doar la nivelul aparenței și al corporalității, ci și dincolo de scenariile în care lumile sau religiile se ciocneau pentru prima dată, în felul de a gândi care a devenit apoi o manifestare vie a diferenței.

În locul chinului presupus de contactul cu ceilalți, ceața pare o alternativă facilă. Romanul spune exact asta – socializarea este fie asumată, reală, fie inexistentă, iar prima variantă cere un proces de empatie din ce în ce mai dificil de asumat, după cum și Bromden spune: „nu-i chiar așa de rău să-ți pierzi urma”⁷¹⁷.

Prezența lui McMurphy printre ceilalți pacienți este echivalentul unui perpetuum mobile care, prin orice mijloace, ca prin contagiune, dinamizează întregul grup. Uneori îi împunge „cu degetu-n coaste pe cei aflați în preajmă, încercând să-i facă și pe ei să râdă”⁷¹⁸, ceea ce duce spre finalul romanului la o schimbare a perspectivei celor nu demult pierduți de obicei în ceață. Constanța cu care bărbatul internat fraudulos, pentru a scăpa de închisoare, se opune asistentei șefe și se impune ca prezență fără prejudecăți în fața celorlalți pacienți duce, în cele din urmă, la risipirea ceții. Prima dată când Bromden se eliberează de ea generează și conștiința faptului că viața adevărată, implicată, poate fi trăită cu adevărat, departe de falsele senzații ale siguranței în singurătate. Indianul începe să vadă „o sumedenie de lucruri”⁷¹⁹ și pentru prima dată, după mulți ani, vede oameni fără conturul proiectat de ceață peste ei.

În acest sens, „Într-una din nopți am izbutit chiar să văd pe fereastră”⁷²⁰, scrie Kesey, ca și cum *fereastră* este investită cu funcțiile simbolice ale *ușii*. Spațiul care face legătura dintre lumea interioară și cea exterioară este în multe culturi

⁷¹⁷ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 139.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 164.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 165.

privit ca o metaforă a *ochiului*⁷²¹, iar în acest roman marchează o tranziție vecină cu renașterea sau cu regăsirea celui considerat bolnav pentru prea mult timp. Faptul că, tot prin intermediul unui geam, Bromden aude și vede pentru scurt timp cârdul de găște, călătorind în formație de zbor, întărește ideea că scriitorul se folosește de simbolul ferestrei pentru a pregăti treptat eliberarea Căpeteniei. Kesey înțelege foarte bine conotațiile pe care le are simbolul și nu forțează în niciun moment evoluția psihologică a protagoniștilor din roman. Dar, în același timp, *fereastra* este și un mijloc de experimentare, nu doar de tranziție și de schimbare a stării, prin funcția ei naturală care permite accesul sau verificarea lumii exterioare intimității căminului. Lumina și celelalte informații din afara casei au acces exclusiv prin intermediul „ochiului” care stă în permanență deschis ca o garanție a legăturii dintre om și societate, identificată cu mediul său natural.

Odată cu îndepărtarea ceții, Bromden descoperă o lume în care a trăit și care i-a rămas străină, simțind fiecare mișcare sau pas cu o luciditate și cu o curiozitate proaspătă, regăsită poate la aceiași copii care se deplasează folosind genunchii și mâinile. Dalele peste care pășește devin un stimul extrem de puternic pentru bărbatul care își dă seama că nu le-a simțit niciodată: „de câte mii de ori am trecut cârpa udă peste podeaua asta fără s-o simt că există [...] numai linoleumul rece de sub picioarele mele era cu-adevărat real atunci, în clipa aceea”⁷²². Cu cât se deplasează mai mult cu atât mobilitatea își arată funcția de a descoperi și experimenta senzații noi, aproape sub forma jocului.

Plimbarea Șefului Bromden printre corpurile colegilor adormiți în paturi este fără îndoială o acțiune care simbolizează *primii pași* ai bărbatului. Kesey întărește

⁷²¹ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 203.

⁷²² Ken Kesey, *op. cit.*, p. 165.

sugestia printr-un amănunt lăsat la finalul descrierii, după ce protagonistul descoperă o plasă de sârmă care aparent îi oprește procesul de a descoperi. De fapt, sârma îi deschide noi căi senzoriale prin care descoperă o altă latură a lumii în care a trăit fără să știe: „mi-am lipit fruntea pe plasa de sârmă. Sârma era rece și tăioasă și mi-am întors capul de pe-o parte pe alta ca s-o simt cu amândoi obraji...”⁷²³. Explozia de informații descoperite în absența ceții poartă încă urmele unui tipar de receptare care și-a pierdut exercițiul de a interacționa, după cum subliniază scriitorul american prin intermediul vocii lui Bromden: „mi-am dat seama că încă-mi țineam ochii închiși [...] acum trebuia să-i deschid”⁷²⁴.

După cum vom remarca și din tragedia lui Luigi Pirandello, *Henric IV*, a cărei operă poate fi considerată una dintre primele scrieri literare care propun alinarea ca pe o stare asumată conștient, romanul lui Ken Kesey folosește aceeași cheie de interpretare a lumii. Tragedia în trei acte a lui Pirandello surprinde prin faptul că propune o serie de teme, în formă embrionară, care se dezvoltă, peste ani, în cele mai bune pagini de literatură universală la alți scriitori. *Henric IV*⁷²⁵ este povestea unui tânăr actor care pregătește cu multă dăruire și atenție un nou rol în care trebuie să joace chiar pe Henric. Studiul intens al personajului și a perioadei istorice nu poate fi pus în slujba artei pentru că la un moment dat, în timpul reprezentației, protagonistul are un accident, cade de pe cal și când își revine are credința și convingerea că este cu adevărat împăratul german, Henric. Anturajul său format din prieteni apropiați se hotărăsc să amenajeze un decor de proporții impresionante pentru a nu provoca un șoc celui care și-a înlocuit, în urma traumatismului, propria personalitate cu cea a lui Henric IV. Toate

⁷²³ *Ibidem*.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁷²⁵ Luigi Pirandello, *Henric IV*, Tragedie în trei acte, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.

sugestiile sau aluziile pe care le-am identificat până acum cu referire la un imago masculin infantil pot fi regăsite și în tragedia lui Pirandello. Apariția personajului care îl interpretează pe Henric este una falsă, în ciuda studiului pe care l-a făcut protagonistul. Aspectul său nu convinge, mai ales „din pricina unei tincturi aproape puerilă”⁷²⁶ care îi acoperă fața și îi trădează vârsta. Nebunia este pusă în mod deliberat aproape de copilărie prin intermediul încrederii investite în realitatea creată de chiar mintea individului. Un nebun, spune Pirandello prin intermediul personajelor sale, „poate remarca foarte bine o travestire care-i stă în față; și s-o ia ca atare; ba chiar, domnilor, cu toate acestea, să creadă în ea ca în ceva adevărat; tocmai cum fac copiii, pentru care jocul e realitate”⁷²⁷.

Pentru Pirandello, soluția care oferă câștig de cauză tuturor celor implicați în tragedie este, ca în momentul în care eroul, interpret al lui Henric IV, se trezește la realitate și înțelege efortul depus pentru a-i fi menținută iluzia, alege nebunia și rolul său în schimbul „sănătății” și întoarcerii la viața de actor. Temele celor doi scriitori sunt aproape identice, Henric IV și Bromden fiind protagoniștii unor întrebări existențiale similare: „poți sta oare liniștit la gândul că cineva se străduiește să convingă restul lumii că ești așa cum te vede el, să te fixeze în stima celorlalți după părerea pe care și-a făcut-o despre tine?”⁷²⁸. Cu toate că în romanul lui Kesey nebunia ca marcă socială este îndepărtată în cele din urmă, la Pirandello ea rămâne acel spațiu protector care nu îngreșește în niciun fel pe cel care se refugiază în el. Din această perspectivă, și *Ceața* lui Bromden este de fapt un ecou al unei alienări pe care tânărul actor și-o asumă: „am preferat să rămân nebun – găsind aici totul gata și la îndemână pentru acest deliciu inedit; să-mi pot trăi, cu cea

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 60.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 83.

mai lucidă conștiință – nebunia...”⁷²⁹. Într-un cadru unde „anormalii” reprezintă o prezență firească, nebunia este de cele mai multe ori un adeziv social care facilitează celor internați un proces de comunicare și de cunoaștere obiectivă, fără prejudecăți. „A fi nebun” devine un facilitator în relaționarea celor din secția „activilor” și, în general, pentru că se elimină din interacțiunea umană tocmai încercarea reflex de a cataloga pe celălalt, într-o anumită categorie socială, cognitivă sau culturală. Lucrul care îi unește și care le asigură o apropiere ușoară este și cel care i-a trimis în sanatoriu de la bun început: „nimeni nu știe prea bine dacă [...] face pe nebunu’ ori e nebun de-a binelea precum se-arată, ori amândouă, dar cu toții încep să se amuze copios făcându-i jocul”⁷³⁰. Conștiința că un individ dintre ei poate cu adevărat să nu fie nebun și doar să joace rolul unui inadaptrat reprezintă la începutul romanului o afirmație răspicată pe care scriitorul american o aruncă între rândurile romanului *Zbor deasupra unui cuib de cuci*.

Paranoia se completează în roman cu teatrul pe care fiecare dintre indivizi îl joacă sub forma diferitelor roluri sociale pe care le-au avut sau le-au adoptat în momentul internării. Ceea ce înseamnă că nebunia este doar o altă mască pe care individul și-o asumă în mod deliberat. Nu doar McMurphy este în situația de a juca rolul nebunului, față de oficialii care îl acceptă în instituție și cel de bufon față de colegii pacienți. Și Șeful Bromden este tot într-un rol, dar la polul opus celui interpretat de McMurphy: „...mi-a dat prin cap că râde pentru că nu s-a lăsat niciun minut păcălit de joaca mea de-a surdo-mutul; n-avea nicio importanță cât de viclean era jocul, el mă dibuise și râdea și-mi făcea cu ochiul ca să-mi dea de înțeles că știa”⁷³¹. Și este doar una dintre primele sugestii în care Kesey surprinde cu intuiție psihologică interacțiunea celor care vor deveni prieteni.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁷³⁰ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 32.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 36.

McMurphy nu intră în nicio categorie de oameni cu care Șeful/ Căpetenia a mai avut de-a face până acum. Fără să-i spună vreun cuvânt, atitudinea lui Randle este necontaminată de niciun fel de informații care să cristalizeze prejudecăți de rasă sau de grup. O simplă privire aruncată lui Bromden declanșează o avalanșă de neîncredere: „deodată mă cuprinde teama că el știe, din felul în care șed acolo cu genunchii ridicați [...] că nu încerc decât să joc teatru”⁷³².

Bărbatul cu origini native americane nu face decât să mimeze că este atât surd, cât și mut. Cu excepția lui Randle McMurphy, nici pacienții și nici doctorii nu pun în discuție realitatea pe care și-o asumă Bromden. Un medic nou venit în inspecție are o reacție care denotă că alienarea este, în interiorul ospiciului, prezentă doar prin intermediul celor care s-au înstrăinat complet de ceea ce ar fi trebuit să facă, adică doctorii: „– O, și ăsta ce mai e! Se holbează la mine de parc-aș fi un gândac. Unul din interni își arată urechile, semn că sunt surd, și medicul își reia discursul”⁷³³. Tăcerea bărbatului reprezintă în sine eșecul sistemului care nici măcar nu are capacitatea de a întui că incapacitatea de a vorbi poate fi legată de o atitudine determinată psihic.

Un alt personaj din literatura americană, cel puțin la fel de celebru, a suferit parțial de o „afecțiune” simbolică similară. Holden este un adolescent pornit într-o epopee interioară și se găsește, în romanul *De veghe în lanul de secară*, în situații care cer prezența sa, chiar dacă el își dorește cu totul altceva: „numai să nu mă știe nimeni și să nu cunosc pe nimeni. Și m-am gândit să pretind că sunt surdomut. Așa cel puțin n-o să mai fiu silit să fac conversații cretine și inutile cu nimeni [...] toată lumea o să creadă că sunt un biet amărât de surdomut și o să mă lase în pace”⁷³⁴.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ *Ibidem*, p. 135.

⁷³⁴ J. D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*, Traducere și note de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 240.

J. D. Salinger îl pune pe eroul adolescent în situația de a accepta că o asemenea atitudine și simularea muțeniei reprezintă o nebunie, oricât de atrăgătoare ar părea⁷³⁵, motiv pentru care nici nu îi dă curs. Mai mult, chiar și atitudinile celor doi protagoniști sunt aproape identice! Ceea ce sugerează un set de întâmplări sau evenimente care, în registrul colectiv, ar provoca aceeași reacție. „Tocmai tăcerea lumii face ca omul să devină un artizat al sensului”⁷³⁶, spunea sociologul și antropologul francez David Le Breton, ceea ce înseamnă că nu doar tăcerea asumată a lui Bromden sau a tânărului Holden nu este întâmplătoare, ci mai mult, această tăcere este plină de semnificații. Mutismul poate fi o alegere atunci când este compensator sau are o funcție de refugiu. Le Breton identifică situații în care copiii supuși unor situații umilitoare, încărcate de ironii și atacuri directe, s-au protejat printr-o reducere totală a comunicării cu lumea, ca simbol declanșator al anxietății⁷³⁷: „copiii care în război au asistat la executarea celor apropiați, bărbații torturați sau femeile violat, indivizii care au trăit un traumatism personal rămân fără voce, se retrag dincoace de limbaj, unde nu pot fi atinși, în afara oricărei suferințe suplimentare...”⁷³⁸.

Despre *efectul Pygmalion* sau despre cum a fost el cunoscut, *autoîndeplinirea profețiilor*, am amintit în câteva rânduri, mai sus, și o vom mai face cu referire la una dintre povestirile lui Mihail Sadoveanu. În romanul lui Kesey însă, surzenia Șefului indian este propusă ca o realitate preluată sau, mai degrabă, impusă abuziv de interpretarea eronată și superficială a celorlalți. Detaliul cel mai important aici este că Bromden este un nativ american și face parte dintr-un grup stereotipizat și discriminat până la refuz de grupurile

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 241.

⁷³⁶ David Le Breton, *Despre tăcere*, Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001, p. 172.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 110-111.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 113.

cotropitoare ale „civilizațiilor”. Bărbatul nu face altceva decât să preia și să se refugieze într-un rol sugerat, impus, după cum singur mărturisește: „nu eu am început să fac pe surdul: oamenii din jurul meu s-au apucat de prima dată să mă trateze de parcă eram prea tâmpit ca s-aud, să văd ori să zic ceva”⁷³⁹. Este cea mai bună și mai neașteptată definiție a *efectului Pygmalion*! Nu sanatoriul este cel care declanșează închiderea individului, ci mai degrabă constituie argumentul necesar pentru continuarea unei tăceri asumate, după cum își amintește Bromden. Credința celorlalți determină o acțiune care să o confirme, astfel încât bărbatul, încă din armată, își dezvoltă un mecanism alimentat de toți cei cu care a intrat în contact: „...unii au prins să zică despre mine că nu păream să-i ascult, așa că nu m-au mai ascultat nici ei pe mine”⁷⁴⁰.

Refuzul oricărui contact cu lumea se cimentează în cadrul spitalului de boli mentale unde *ceața* devine o altă formă de reducere a individului. Kesey proiectează între rândurile romanului o temă care va deveni esențială nu doar în literatura universală – ciocnirea civilizațiilor și eșecul exercițiului empatic. Bromden este doar un simbol al unui grup abuzat și nedreptățit de invadatorii ascunși sub scutul civilizației moderne. Nu puține sunt indiciile presărate, în acest sens, de către scriitor în text. De pildă, turiștii nu par să vină niciodată în satul nativului american, copil fiind, pentru aceleași rațiuni care arată lipsa de cultură: „își închipuie probabil că noi scalpăm și ardem oamenii de vii pe-un rug”⁷⁴¹.

Există un imago patern și în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, evocat prin intermediul incursiunilor în memorie. Bromden își amintește des de cel numit „tătuca”, ca însoțitor al copilului în diferite ipostaze care pregătesc tranziția și maturizarea sa. Imaginea tatălui este cristalizată prin rolul

⁷³⁹ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

⁷⁴¹ *Ibidem.*

inițiator, luând copilul la vânătoare, dar și filosofic, prin felul în care tatăl încearcă să pregătească fiul pentru diferite încercări, întotdeauna în legătură cu alteritatea: „oamenii te silesc într-un fel sau altul să faci ce socotesc ei că trebuie să faci, ori să te îndărătnicești ca un catâr și să faci toate pe dos, în ciuda lor”⁷⁴². Într-un asemenea context îl întâlnește McMurphy pe cel care a început să joace un rol până când a uitat cum a fost posibilă viața fără el, astfel încât s-a pierdut într-o tăcere totală.

Imagine și simbol al salvatorului, McMurphy este singurul care, la adăpostul unui comportament zeflemitor față de absolut totul, inclusiv, și față de sine, păstrează în prezența lui Bromden, cu care împarte camera în sanatoriu, o atitudine neschimbată și nealterată de nicio prejudecată din cele atât de frecvente. Se construiește în roman un altfel de dialog, între un bărbat care pretinde că este nebun pentru a scăpa de închisoare și un nativ american care se preface surdomut pentru a nu mai fi dezamăgit de orice interacțiune umană. Vitalitatea și prospețimea textului lui Kesey stă nu doar în viziunea fidelă a experienței de a fi diferit, ci și în micile, dar ascuțitele detalii care arată în ce fel se pot întâlni entități separate, aparent, pentru totdeauna. Dintr-un asemenea punct de vedere, romanul este un adevărat manifest pentru dialogul și comunicarea interculturală, protagoniștii fiind studii de caz ca elemente păstrate într-un borcan cu formol pentru generațiile viitoare. Relaxarea de tip rock 'n' roll pe care o afișează permanent Randle McMurphy, glumele neobosite și refuzul de a fi obedient, ironia și batjocura care de multe ori îl include și pe el, acționează ca o vitamină energizantă asupra grupului, și implicit, asupra lui Bromden. Fără a i se adresa în mod direct, Randle îl include în dialog și pe Șef ca și cum ar fi doar ecoul propriilor gânduri exprimate cu voce tare. Fără a avea niciun fel de indiciu că Bromden ar putea auzi sau vorbi, îl include în

⁷⁴² *Ibidem*.

dialog: „– Șefule? îmi șopti McMurphy. Vreau să-mi răspunzi la ceva. Și-ncepu să fredoneze un cântecel, o arie de la munte cândva tare populară”⁷⁴³. Cântecul sub forma unei interogații se referă la guma de mestecat pe care o folosește cu plăcere, rar, nativul american: „– Iată ce m-a pus pe roate, vreau să aflu neapărat, dacă-și pierde gustul gum-a pe tăblia de la pa-a-at?”⁷⁴⁴.

Comicul situației și, mai ales, constanța cu care bărbatul o construiește, zilnic, în salon, atinge un apogeu pentru Bromden care este gata să izbucnească în râs. Nu se întâmplă asta, pentru că McMurphy se grăbește să-i ofere Șefului, fără niciun cuvânt, un pachet de gumă câștigat în urma unui pariu: „– Deocamdată n-am decât aroma de fructe, Șefule. Am câștigat pachetul [...] și se urcă înapoi în pat. Și-naine să-mi dau seama ce fac, i-am mulțumit”⁷⁴⁵.

Eliberarea de sub dominația ceții printr-o plimbare solitară, conștientă de stimulii cei mai simpli din jur, care corespunde simbolic cu primii pași ai unui copil, este completată acum de o altă etapă specifică evoluției umane – vorbitul. Pasajele sunt construite de așa natură încât să poată permite o suprapunere perfectă cu o analogie a dezvoltării puerile. Aici, cuvintele rostite de către cel considerat de toată lumea ca fiind surdomut trezesc o reacție rezervată, profund pedagogică, aproape *părintească*, din partea lui McMurphy. În afară de „a rămas într-un cot uitându-se la mine”⁷⁴⁶, nu există nicio altă manifestare a surprizei sau a vreunei reușite personale. În schimb, Șeful este surprins prin gândurile sale față de un scenariu pe care nu l-a mai folosit de mult și mai ales, față de uneltele necesare interacțiunii: „nu vorbeam prea grozav, pentru că gâtulejul îmi ruginise și limba îmi scârțâia. El mi-a zis că-mi cam lipsește exercițiul, și-a râs pe chestia asta [...] mi-a zis să nu mă grăbesc, căci avem la

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 212.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁷⁴⁵ *Ibidem*.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

dispoziție timp berechet. [...] Eu mă străduii un minut să-i zic ceva [...] când văzu că nu puteam spune nimic [...] începui el însuși să vorbească”⁷⁴⁷.

Răbdarea celui care îl stimulează în toate felurile este una cu rezonanțe care amintesc mai degrabă de *Învățător*, titlatură a lui Hristos. Se cuvine să mai remarcăm și că, în organizarea narativă, așa cum Cervantes îi oferă un dublu compensator lui Don Quijote, cum Faulkner concepe romanul *Neînfrânții* prin intermediul unei alte perechi de băieți, diferiți structural, Ken Kesey alege să folosească prin intermediul protagoniștilor, Bromden și McMurphy, același tipar. Acum ar fi momentul să propunem o ipoteză care poate fi susținută doar după identificarea unor texte în care *dublul* este conceput pe structura *fraților* sau a *prietenilor*. Eroii se folosesc reciproc unul de celălalt, ca pe măști a căror funcție este să acopere sau să compenseze în situații limită. Evoluția în acest caz apare doar în contextul unui dublu asumat și a unei prietenii sau relații care să se termine, după cum arată Otto Rank, prin moartea sau metamorfoza totală a celui alt protagonist.

O altă scenă cu valențe simbolice este prilejuită de ieșirea pacienților de pe palier într-o scurtă excursie de o zi pentru pescuit. Insistențele cu care McMurphy se luptă pentru obținerea acceptului pentru drumeție sunt egalate doar de atitudinea lui care poate fi încadrată în aceeași pedagogie paternă care supraveghează cu încântare dezvoltarea și independența crescândă a copiilor proprii. Astfel, excursioniștii de o zi, ajunși în cele din urmă la bordul ambarcațiunii, reușesc ceea ce nici nu credeau că vor face de la bun început: să prindă un pește. Reflexul bărbaților este să ceară pe loc ajutorul lui Randle pentru a trage peștele în barcă. Scena este una care abundă în energie, toți pacienții transformându-se în pescari și bărbați responsabili, implicați, care colaborează pentru un scop comun fără să

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 213-214.

facă risipă de cuvinte: „Scanlon înșfacă peștele”, „se luptă să-l culce”, „arunc coarda la pupa vasului”, „Billy îi sare-n ajutor”⁷⁴⁸. Doar câteva dintre exemplele care arată cum „explozia asta de mișcare”⁷⁴⁹ îi face pe bărbați nu doar să uite că sunt pacienți într-o clinică de reabilitare mintală, ci și să facă o serie de pași, singuri, spre o independență pe care nu au mai încercat-o de prea mult timp. Așadar, vom observa cum atitudinea lui McMurphy întărește simbolismul *învățătorului* care preferă, de această dată, să nu spună și, mai ales, să nu facă nimic. Între bărbații care se agită cu un scop precis, pentru a aduce peștele la bordul navei, „McMurphy stă și râde”⁷⁵⁰ și nimic mai mult. După ce are loc detensionarea agitării grupului și peștele este prins, efectul râsului lui Mack este unul contagios, terapeutic: toți bărbații și cele câteva fete prezente încep să râdă: „râsul a izbucnit timid, apoi s-a dezlănțuit, făcându-i pe oameni să se umfle, să crească tot mai mari. Mă uitam la ei, fiind unul de-al lor, râzând în rând cu ei [...] mă-nălțasem deja deasupra vasului, purtat de râsul meu peste apă, dansând în vânt cu păsările...”⁷⁵¹. Este făcut primul și cel mai important pas spre eliberarea de sub tutela unei asistente tiranice și, mai important, de sub tirania unui stigmat social care este anulat de sentimentul acut al apartenenței, dincolo de interese, la un anume grup uman.

Dar, ar mai putea exista și un alt registru în care trebuie să privim evoluția Șefului Bromden, de la mers, la răs și vorbit. Dincolo de suprapunerea simbolică a etapelor din dezvoltarea umană, care includ mersul de-a bușilea, râsul, ecolalia sau gânguritul, o serie de mituri regăsite la diferite popoare ar putea aduce un plus de lumină în profunzimea scriiturii lui Ken Kesey.

Astfel, un număr important de legende și mituri par

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 244-245.

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 245.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 246.

construite special pentru a evidenția rolul pe care îl are râsul în evoluția speciei umane. Într-unul dintre miturile inventariate și discutate de Claude Lévi-Strauss se prezintă legătura de determinare dintre râs și vorbit: „După ce i-a extras pe oameni din măruntaiele pământului, demiurgul Orekajuvakai a vrut să-i facă să vorbească. Le-a poruncit să se așeze în șir unul după celălalt, și l-a chemat pe puiul de lup ca să-i facă să râdă. Lupul făcu tot felul de maimuțărieli [...] dar degeaba. Atunci Orekajuvakai îl chemă pe micul broscoi râios roșu, care înveseli pe toată lumea cu mersul lui comic. Când acesta trecu a treia oară de-a lungul șirului, oamenii începură să vorbească și să râdă în hohote”⁷⁵². Iată, așadar, cum viziunea literară a scriitorului american impune utilizarea unor lentile diferite, complementare, de lectură.

Descoperirea sau redescoperirea limbajului (pentru că Șeful se găsește pentru prima dată după mulți ani gata să vorbească liber) aduce fluvial o seamă de trăiri intense și traumatizante pe care Bromden le-a reprimat prea mult. Nu este întâmplător faptul că odată ce începe să vorbească, cele mai dureroase imagini despre satul sau tatăl său încep să revină în memorie și cer defulare și o exteriorizare sub formă verbală. „Ai vorbit ca un apucat”⁷⁵³ este singura reacție pe care o are dublul său din ospiciu, Randle McMurphy, preocupat la un moment dat de felul tare și răspicat în care începe să vorbească cel care a tăcut în ultimii ani din viață.

Mai mult, gândurile Șefului, din perioada de tăcere, sunt materializate prin cuvine care evocă aceeași obsesie față de *Organizația* care înlocuiește oamenii cu mașinării: „Te lucrează așa fel că n-ai cum să te aperi. Îți vâra câte ceva! Îți instalează niște chestii. Se apucă de treabă îndată ce văd ca-i șansa să devii puternic și-ncep să trudească și să-ți monteze mașinăriile lor puturoase cât ești mic...”⁷⁵⁴. Într-o logică

⁷⁵² Claude Lévi-Strauss, *Mitologice I, Crud și gătit*, traducere și prefață de Ioan Pânzaru, București, Editura Babel, 1995, p. 165.

⁷⁵³ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 216.

interioară, paranoia nu face decât să transforme în simbol o senzație pe care individul, ca reprezentant al unui grup, o are, ceea ce face din obsesia lui Bromden pentru mașinării și „organizație” doar o formă de adaptare puerilă în fața unei situații noi, stresante.

Dar, organizația există, doar că poate fi identificată sub o formă diferită de cea percepută în roman: voința și cursa omului pentru a avea totul sau cât mai mult, indiferent de libertatea sau drepturile celui alt. Ca și cum orice adunare de oameni care se organizează într-un grup ar reprezenta o metaforă a organizației, care estompează indivizii în termeni de originalitate și autenticitate. Pentru Căpetenie, mașinăriile iau locul oamenilor atunci când ei preiau personalitatea mai mare și mai elastică a grupului, renunțând la cea personală. În orice adunare de oameni se va alege, aproape din reflex, un lider care să comande și să impună un climat de „ordine”, așa cum grupul o concepe convențional.

Opusă mașinării este nu doar originalitatea omului, nesupus și nealterat, cu propriile stereotipii și mărci ale gândirii, ci nebunia ca ansamblu și atitudine asumată cu întregul ei mozaic cultural. Până la urmă, vorbim despre o altă convenție socială, doar că de această dată, una care atrage și are printre adepți incomparabil mai puțini oameni. Ieșiți, după lungi negocieri și lupte persuasive, într-o scurtă excursie la pescuit, grupul alienaților are parte de o adevărată aventură inițiată în care ajung să înțeleagă că marca-stigmat pe care o poartă poate constitui uneori un avantaj. După ce se prezintă unui curios ca fiind un grup de „nebuni de la spitalul de pe șosea”, reacția acestuia de groază îi determină să creadă că au o anumită putere și, ca urmare, un posibil control: „...mi-am dat seama că boala mintală poate avea un aspect al puterii, al *puterii*. Gândește-te la chestia asta: poate că omul, cu cât e mai nebun, cu atât poate

deveni mai puternic. Vezi exemplul lui Hitler. Viciul dă vânt minții, nu-i așa?”⁷⁵⁵.

Lumea mecanică sau oamenii ca mașinării reprezintă o constantă în literatura americană, fiind preluată și refolosită pentru a simboliza îndepărtarea de ceea ce a fost considerată a fi esența umanului: interacțiunea asumată și interesată de ființa celuilalt. Îndepărtarea omului de sine și de celălalt atinge un apogeu în literatura lui Ken Kesey, unde doar nebunia devine singura metodă de a relua legătura pierdută. Afecțiunile, considerate demne de ospiciu, sunt de fapt complexe de inferioritate, de neîncredere, de stimă de sine scăzută, de angoase, toate determinate și întreținute de grupul din care indivizii provin. Harding, Bibbit, Cheswick, Martini, Scanlon sau Frederickson sunt doar câțiva dintre pacienții internați, unii dintre ei chiar voluntar. Unul se luptă cu homosexualitatea și marginalizarea pe care a trebuit să o suporte, cel mai tânăr dintre ei este un bâlbâit inadaptat, virgin și internat la sugestia mamei sale care îi și controlează viața sub toate aspectele. Doar câteva rânduri despre tipologia afecțiunilor de care suferă colegii de palier ai lui McMurphy, care este și el un parior înrăit, cu trupul plin de tatuaje și cicatrici și care, uneori, într-o conversație nu poate discuta fără să insinueze sau să facă o aluzie sexuală. Singurii pacienți care pleacă din clinică sau care proiectează aparența unei afecțiuni cu adevărat serioase sunt cei care în urma terapiei cu electroșocuri sunt reduși la o existență inutilă, „de legumă” după cum precizează chiar textul. Cel care este de fapt o minoritate sexuală, Harding, este și singurul care identifică, spre finalul romanului că afecțiunea sa este doar o reacție la „arătătorul cel mare și necruțător al societății atîntit asupra mea. [...] așa procedează societatea cu cei care sunt diferiți de ea”⁷⁵⁶. Diferența este, prin urmare, cea care îi pune pe indivizi într-o postură de inferioritate în contextul

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 300.

social anesteziat și imun la orice sentiment de empatie. Șeful Bromden, nativ american, se află în exact aceeași poziție față de grupul pe care îl mai are, după ce a fost dezrădăcinat și înstrăinat de toate valorile sale culturale originare.

Secția supravegheată de Sora șefă Ratched este percepută de Bromden în același fel inuman, „de mecanism de precizie”⁷⁵⁷ care funcționează imperturbabil, întocmai ca asistenta tiranică care „în adâncul ei e ncordată ca un arc de oțel”⁷⁵⁸. Experiența traumatizantă pe care o are cu lumea și mecanismul de adaptare prin care continuă să perceapă totul îl fac pe indianul înalt de doi metri să creadă că, în jurul lui, totul există grație unei mașinării programate, care are uneori chiar și capacitatea de a controla singură. Astfel, el încearcă să scape de rutina matinală, ascunzându-se într-un alt rând de pacienți, pentru a nu fi controlat de „magneți puternici din podea [care] manevrează personalul prin salon, ca păpușile de la bălci...”⁷⁵⁹. Și ordinea instituției, sub forma unui cod și a unor orare de masă, de socializare și de somn, este pusă de Bromden sub semnul mecanicului care anulează tocmai umanitatea indivizilor și de care nu poate scăpa decât impunându-și singur un orar schimbat, fie și prin cel mai mic detaliu. Nu doar mâncarea este prelucrată mecanic, ci și însăși existența tuturor pacienților.

Ratched se află aici în rolul marelui păpușar de firele din mâna căruia se leagă viața clinicii și a fiecărui pacient internat, cu sau fără voia lui. Ceea ce este în mod natural activitate în salon, este atribuită asistentei care „apasă un buton ca să pună-n mișcare ce-i de mișcat. Aud de undeva zăngănitul unei mari folii de zinc. Gata, să vă văd pe toți în ordine. «Activii»: așezați-vă [...]. «Cronicii»: ședeți pe latura voastră [...]. Pete: bălângăne-ți capul ca o momâie. Scanlon: muncește-ți mâinile noduroase pe masa din fața ta [...].

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

Harding: începe să vorbești, fluturându-ți mâinile ca niște păsări în aer [...]. Și-acum toată lumea: trageți aerul în piept... expirați... în deplină ordine; inimile să bată toate-n ritmul stabilit..."⁷⁶⁰.

Lumea mecanică este atât de real și de acut experimentată de către Bromden încât, de abia acum, el vede sau proiectează lucruri și simboluri acolo unde ele nu au ce căuta, doar pentru a-și alimenta iluzia care îi permite să funcționeze în limitele minimale. Neobosita încercare de a căuta dovezile existenței Organizației îl face pe indian să desfacă una dintre pastilele primite, după ce se prefacă că o înghite. Doar căutarea sa și nevoia de a-și demonstra că mașinăria există este, în același timp, o formă de sănătate bazată pe rațional, cât și o ideologie pe care Kesey o propune ca opoziție față de conformismul social. Credința Șefului are permanent nevoie de argumente și de întăriri, așa cum orice sistem de credințe își găsește dintotdeauna. De pildă, imediat ce deschide capsula, Bromden își alimentează sistemul în care s-a refugiat: „Înainte să se preschimbe-n pulbere albă, am văzut că era un element electric miniatural..."⁷⁶¹. Un alt exemplu este agitația specifică oricărei încăperi populate de diferite persoane, încăpere care este receptată și interpretată, tot în planul simbolic al „bolii”, ca un refugiu pentru indian: „mașinăria care uruie în jurul tău atinge viteza optimă de croazieră”⁷⁶².

Nu doar ceilalți pacienți reacționează la apariția noului coleg, Radle McMurphy, ci și Sora șefă Ratched care simte încă de la început că nou venitul este diferit de individul standard internat în clinica respectivă. Așa cum Bromden dezvoltă o viziune elaborată în care include toate detaliile vieții, asistenta șefă apelează rapid, încă de la început, la o metodă prin care să încerce nou venitul. Primul contact

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 50.

dintre cei doi se desfășoară sub auspiciile detaliilor care spun indirect că McMurphy are să fie un pacient dificil și arată în ce fel acțiunile la Ken Kesey pot avea valențe simbolice. Dosarul din care citește sora Ratched arată că bărbatul a fost distins cu Meritul militar pentru „organizarea unei evadări dintr-un lagăr de prizonieri”⁷⁶³, dar și că a fost lăsat la vatră pentru nesupunere față de superiori. Citirea și prezentarea dosarului lui McMurphy este încununată de repetarea greșită a numelui său – „McMurry”. Simbol al controlului, sora Ratched se folosește de numele noului venit, care are un dosar-cazier complet nepotrivit cu politica instituției unde se cere și se impune obediența totală, în manieră similară cu folosirea poreclelor. De multe ori abuzive și chiar cu posibilitatea de a înlocui numele de botez, poreclele reprezintă o nouă ipostază pe care individul o dobândește, aproape sub forma unei personalități noi, reduse doar la trăsătura sau informația pe care acea poreclă o și evocă. Numele greșit, repetat lui McMurphy, corespunde unei reduceri a individului sau unei emasculari simbolice, temă frecventă în roman.

Tot Bromden este cel care visează scene de groază în care unii dintre pacienții din secția sa sunt mutilați într-o imensă hală de mașinării care îi emasculază pentru a le purta „mădulele ofilite”⁷⁶⁴ ca pe trofee, o practică prin care se evocă tehnica scalpării. Trezirea din somn nu aduce și conștiința că elementele din vis nu țin de realitate, așa cum este ea experimentată în starea de veghe. Mai mult, Kesey se folosește de cuvintele indianului Bromden pentru a susține una dintre cele mai cunoscute ipoteze ale psihanalizei – „visul este calea regală spre subconștient”. „Tâmpitule, n-a fost decât un coșmar; nu există lucruri așa de smintite ca o hală uriașă a mașinilor în pântecul unui stăvilar...”⁷⁶⁵, sunt

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 56.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 101.

cuvintele cu care este trezit cel care narează și care înțelege mai bine față de ceilalți că realitatea visului este una simbolică, încă nedescifrată, sau prin cuvintele Șefului: „Dar dacă nu există, cum poate omul să le vadă?”⁷⁶⁶.

Apariția personajului McMurphy reprezintă și apariția muzicii în viața tuturor pacienților, pentru că bărbatul fredonează sau cântă în gura mare pe holuri, de multe ori spre exasperarea asistentei șefe. Orice manifestare publică, prin folosirea muzicii, provoacă o reacție agresivă sorei Ratched, care, în percepția indianului, este hiperbolizată în furia pe care vrea să o stăpânească: „Nările i se deschid larg și, cu fiecare gură de aer trasă-n piept, se face tot mai mare, așa de imensă și de amenințătoare...”⁷⁶⁷. Trăsăturile care evocă feminitate devin, tot grație celui mai nou pacient sosit în spital, miza unui pariu care urmărește să o enerveze pe Sora șefă. În acest sens, bărbatul o oprește din mers pe femeia-simbol al opresiunii și emascularii, doar pentru a o întreba „care era măsura, la milimetru, a pieptului ei imens pe care-atâta se căznea să și-l ascundă, dar fără succes”⁷⁶⁸. Kesey pune femeia într-o ipostază unde feminitatea nu are nicio relevanță, prin alegere, Ratched fiind și ea terorizată de faptul că nu are de ales în privința felului cum arată. Sora șefă crede că pentru restul pacienților, bărbați, semnele feminității sunt, de fapt, semne ale slăbiciunii umane, motiv pentru care „se hotărâse să nu ia în seamă faptul că natura îi aninase pe piept însemnele acelea mult prea mari ale feminității”⁷⁶⁹. În registrul simbolic, o adunătură de bărbați emasculați nu au nevoie și nici nu pot concepe prezența unei femei în adevăratul sens al cuvântului. Sora Ratched nu îi privează doar pe ei, prin urmare, de sexualitate, ci și pe ea însăși, pentru a-și putea impune, aproape instinctual, dominația.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 162.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

Imagoul feminin și, mai ales, cel matern, profund denaturat, este responsabil în roman de boala pentru care Billy este internat. Dacă Sora șefă Ratched este complet defeminizată de grupul pacienților, prin atitudinea și prin alegerea personală de a nu poza niciodată în femeie, în sens convențional, mama lui Billy, prietenă apropiată a asistentei tiranice, se află la polul opus. Așadar, o femeie fără trăsături feminine, dar cu dorința obsesivă de a fi surogat de mamă pentru un grup de bărbați, și o alta, care este mamă, dar își dorește să fie doar o femeie senzuală. La vestea că fiul ei, care se bâlbâie la fiecare cuvânt, a împlinit treizeci și unu de ani, femeia râde și-l mângâie, simbolic, evident, cu o floare: „— *Dragule*, arăt eu a mamă de bărbat în toată firea?”⁷⁷⁰. În același timp, bărbatul de peste treizeci de ani este mai mult decât negat – redus la un statut infantil care să permită mamei o fantasmă cu un sine peste care timpul nu a trecut.

Influența lui McMurphy este civilizatoare, și în acest caz, sub forma unei fete plătite pentru a face sex cu Billy Bibbit. Efectele tranziției lui Billy sunt surprinse de Ken Kesey printr-un detaliu subtil, cum era și de așteptat. Tânărul care se bâlbâia de câte ori comunica, și aceasta o afecțiune plină de semnificații în cadrul romanului, în dimineața de după întâlnirea cu Candy, surprins de asistenta Ratched, are un discurs complet diferit, fără poticneli. Șocul Sorei șefe este întâmpinat cu o relaxare complet neobișnuită pentru femeia care îl controla până nu demult: „— Bună dimineața, dom’soară Ratched, zise Billy, necatadicsind nici măcar să se scoale și să-și încheie pijamaua. Luă mâna fetei într-a sa și rânji: Pe ea o cheamă Candy”⁷⁷¹. Cu precizia unei mașinării care, înainte de orice, își cunoaște supușii în cele mai intime detalii ale resorturilor psihologice, femeia tiranică știe prin ce îl poate readuce pe Billy la statutul infantil, obedient și supus întru totul: „— Ce mă-ngrijorează, Billy [...] e cum va

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 287.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 306.

suporta sărmana ta mamă veștile astea? Avu parte de reacția la care se aștepta. Billy tresări și-și duse mâna la obraz, de parcă l-ar fi ars cu acid”⁷⁷². Tânărul este redus din nou, iar bâlbâiala îi revine pe loc în încercarea sa de a arunca vina pe McMurphy și pe ceilalți: „– Nu! N-n-n-am făcut nimic. Eram... – Mâna îi zvâcni din nou spre obraz și rămase înțepenită acolo”⁷⁷³. Sinuciderea sa, care urmează imediat după această scenă în care este culpabilizat și emasculat tocmai când își dobândește identitatea sub forma unei vitalități oferite de o femeie pricepută, este cea care declanșează avalanșa unor revelații ale independenței.

Astfel, scriitorul american nici măcar nu încearcă să ascundă sau să mascheze că Sora șefă se arată, dincolo de orice îndoială acum, în adevăratul ei rol lipsit de orice valență terapeutică. Voința de putere, despre care am mai discutat deja, adaptată și propusă imaginii feminine, creează un monstru sadic, consumator și provocator de agresivitate malignă, nejustificată. Imediat după descoperirea trupului lui Billy, Sora Ratched se îndreaptă spre salonul lui McMurphy pentru a arunca asupra lui sinuciderea provocată, de fapt, doar de ea: „Sper că ești în sfârșit pe deplin satisfăcut. Te joci cu viețile umane – mizezi pe viețile umane, de parcă te-ai crede *Dumnezeu*”⁷⁷⁴.

Dacă până acum, propunerea pe care am făcut-o de a-l suprapune pe McMurphy, în ciuda viciilor, a tatuajelor și a cicatricilor, cu imaginea eroului-salvator, arhetipul Mântuitorului, părea doar o supralicitare a textului, asistenta tiranică, în rolul ei de Antihrist, îl identifică pe acesta în exact scopul său eroic din economia simbolică a romanului. Una dintre viziunile simpliste ar propune fără îndoială o interpretare de suprafață a evenimentelor și a conflictului dintre cele două simboluri umane, cel de salvator și acela de

⁷⁷² *Ibidem*, p. 307.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 308.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 310.

opresor. Astfel, ne interesează mai puțin viziunea care găsește argumente în discursul asistentei care, în ciuda tonului acuzator, pare să afirme sau să confirme. „A miza pe viețile oamenilor”, așa cum o face Mack, devine o altă metaforă a salvatorului care oferă o *viață*, cu întreaga paletă de trăiri intense, și nu o *viață*, supusă, sub o anestezie mentală care blochează orice stimul. Moartea lui Billy Bibbit ar fi așadar, o împlinire pe care tânărul o atinge și pentru care plătește prețul cerut de un destin tragic – viața sa menită supunerii unui imago matern artificial nu poate continua după tranziția spre o stare diferită, superioară.

Discuția despre simbolul eroului în *Zbor deasupra unui cuib de cuci* nu este simplificată de scriitorul american care, în mod deliberat, propune tema și pare să o contrazică prin acțiuni care sunt incompatibile cu imaginea salvatorului. În acest sens, un episod relevant este cel în care grupul „activilor” iese într-o permisie de o zi pentru acea excursie cu barca și constată că lipsesc trei veste de salvare. Între cei care se oferă să renunțe la veste pentru a le oferi celorlalți, în mod care ar putea susține dihotomia erou și fals erou, se află Billy, cu toate probleme sale legate de încredere și independență, și nu McMurphy. Kesey surprinde scena prin reacția stârnită la nivelul grupului: „lumea fu cam mirată că se oferise Billy, [...] dar fu și mai surprinsă că McMurphy nu insistase s-o facă el pe eroul”⁷⁷⁵.

După cum am arătat deja, singura atitudine adoptată de cel care își asumă un rol de *învățător*, este să observe cât timp țin discuțiile și dezbaterile sau chiar captura peștelui: „rămăsese cu spatele proptit de cabină, împotriva balansului, și-i urmărea pe băieți cum se ciorovăiau, fără să scoată un cuvânt. Rânjea doar și-i urmărea”⁷⁷⁶. Atitudinea pasivă și neimplicată, mai ales în chestiunea vestelor de salvare, întărește mai degrabă imaginea cu valențe de erou pe care

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 248.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

am pus-o în relație cu figura lui Mack. Lipsa lui de reacție înseamnă obligația și imboldul necesar pentru a reacționa ceilalți, motiv pentru care vedem în scenă doar o altă acțiune simbolică sub semnătura lui Ken Kesey. Între cei care renunță la propriile veste de salvare, în contextul în care Sora șefă a încercat să-i sperie înainte de plecare cu vești despre o mare agitată și periculoasă, se numără indivizii cu stimă de sine scăzută, ostracizați și stereotipizați de grupul intim.

Internat prin alegerea sa, în urma unui raționament care se dovedește fals în sensul complet și tragic al cuvântului, Randle joacă rolul unui nebun în cadrul ospiciului în care ceilalți sunt considerați a fi astfel. Afară, în timpul ieșirii de o zi, grupul experimentează normalitatea, după cum se reflectă prin viziunea celui care narează, Șeful Bromden: „...vroiam să savurăm gustul acela cât mai mult. Aveam senzația vagă că ajunseseam acolo încât puteam să deslușesc partea bună a existenței din jurul meu [...]. Mă simțeam mai bine decât mi-amintesc să mă fi simțit din copilărie...”⁷⁷⁷. Pe de altă parte, scurta vacanță de la „nebunie” pe care și-o acordă și McMurphy, are un efect invers: „am asistat pur și simplu la ofilirea treptată a minunatului său bronz de psihopat [...] astăzi a petrecut câteva ceasuri epuizante...”⁷⁷⁸. Întoarcerea la „normalitate” îl epuizează pe Mack ca și cum ospiciul ar reprezenta „vacanța” și detașarea în care se simte împlinit. Încercările sale, din clipa în care i-a întâlnit pe „activi”, de a-i convinge că nu sunt nebuni în sensul real, „nu sunteți mai nebuni decât nătărăii obișnuiți de pe stradă...”⁷⁷⁹, își găsesc în cele din urmă un ecou în cei pe care îi tratează ca pe oameni pur și simplu.

Scriitorul american este generos în privința indiciilor asupra afecțiunilor celor internați în secția „activilor”. Martini se așează în spatele unui panou de comandă din baie

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 251.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 77.

și pretinde că este la bordul unei nave de război: „– IiiiiiiiUUUmmm. Baza către navă, baza către navă: obiect reperat la 4-0-1600 – pare proiectil inamic. Porniți imediat! IiiiiiiiUUUmmm”⁷⁸⁰. Martini este descris de Kesey exclusiv prin latura lui ludic-infantilă. Este incapabil să respecte cele mai elementare reguli la orice joc de cărți, motiv pentru care se joacă de-a dreptul, imaginând diferite scenarii, în timp ce restul grupului alege cărțile de joc. În sine, atitudinea lui Martini față de *regulile jocului* reprezintă doar o altă reflectare a nevoii lui Bromden de a fi diferit și de a nu se lăsa prins de mașinăria care uniformizează viețile și chiar oamenii. Jocul lui Martini se îndreaptă spre idolul său, Mack, pe care îl întreabă cu insistențe dacă a văzut inamicii. Răspunsul negativ, realist și ascuțit ca realitatea care întrerupe orice joc, nu-l descurajează pe Martini: „– Așteaptă o clipă. Au nevoie să-i vezi...”⁷⁸¹.

Pe de altă parte, ca un părinte agasat de copil, Randle respinge orice invitație de a intra în joc, pentru a facilita indirect o reacție matură, care să demonstreze că Martini face foarte bine diferența între cele două planuri, real și imaginar, pe care le folosește în jocul său,: „– Păi nici eu nu i-am văzut. Am vrut doar să te păcălesc”⁷⁸². Nebunia lui Martini este veritabilă doar în situația în care orice joc de copil va fi considerat la fel, ca un derapaj comportamental. Faptul că personajul este un bărbat în toată firea are o relevanță prea mică, mai ales în lumina precizărilor psihanalizei clasice care a arătat că jocul copilului, imaginația și creația artistică sau activitatea fantasmatică a oamenilor la orice vârstă se bucură de același motor de neoprit, atât de necesar vieții – jocul.

Tot sub forma unui joc, sau mai degrabă, a unei povești/metafore cu rol terapeutic, este descrisă și o tentativă

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 186.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 187.

⁷⁸² *Ibidem*.

curioasă a lui Randle McMurphy de a ridica un panou din beton și oțel, cu robinete și manivele care este amplasat în baie, nefolosit de multă vreme. Pariul pe care îl face bărbatul atrage imediat toți colegii de salon, nu doar prin suma pusă în joc, ci mai ales prin constatarea realistă a majorității că Mack nu are cum să ridice obiectul: „nu pricep ce urmărește; mare și spătos cum e, și încă s-ar cere trei ca el să urnească panoul ăla, iar el o știe prea bine”⁷⁸³. Descrierea efortului pe care îl depune bărbatul într-o încercare reală de a ridica panoul urmărește cu fidelitate reacția tendoanelor, a mușchilor și a chipului, în cele mai mici detalii: „întregul său trup tremură de ncredere în încercarea de-a ridica ceva ce știe prea bine că n-o să poată ridica, ce *toată lumea* știe că nu va putea ridica”⁷⁸⁴. Tocmai în detaliile subliniate de scriitor se află și cheia încercării sortite eșecului – toți ceilalți știu sigur că obiectul nu poate fi mutat și totuși asistă la încercarea lui Randle cu emoție, mai ales că, la un moment dat, „preț de-o secundă, când auzim betonul scrâșnind la picioarele noastre, ne gândim că, Doamne sfinte, s-ar putea s-o facă!”⁷⁸⁵.

Eșecul unei încercări de forță, care trebuie privită prin intermediul semnificației acțiunii simbolice, devine mai degrabă reușită prin sămânța pe care gestul o plantează în grupul pacienților. McMurphy, ca arhetip al eroului salvator care se sacrifică pentru ceilalți, reprezintă o ipoteză care își preia din text mereu alte argumente. De această dată, o imagine simbolică, încărcată puternic cu sensurile sacrificiului de sine, este propusă de scriitor, care îl arată pe Mack, după încercarea eșuată, obosit și însângerat: „pe mâner a rămas sânge de cum și-a *sfâșiat palmele*”⁷⁸⁶ (s.n.). Ivan Evseev arată în *Enciclopedia* sa că *mâna* este un simbol

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 134.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

al puterii divine, dar și al ajutorului⁷⁸⁷. Ca o prelungire simbolică, care devine mai restrânsă în semnificații, *palmele însângerate* evocă în primul rând, în toată lumea creștină, imaginea sacrificiului divin. Construit pe această structură de erou, Mack, nu cere răspunsuri și nu pare să fi premeditat cele mai multe dintre scenele care se dovedesc a fi adevărate *pilde* pentru ceilalți pacienți. În schimb, devine modelul necesar pentru un grup bolnav, considerat doar de către societate în acest fel. Fără să fi reușit ridicarea obiectului, obține mai multe efecte care se cristalizează în final într-o declarație de independență și de normalitate: „– Dar măcar am încercat, zise el. Fir-ar afurisit să fie, măcar atâta am făcut, nu?”⁷⁸⁸.

Sugestiile că Mack ar fi, de fapt, un Hristos adaptat nevoilor indivizilor din ospiciu, apar și spre finalul romanului. Pe fondul unor tensiuni din ce în ce mai mari între bărbat și asistenta șefă, Randle devine ținta preferată a celor care aplică electroșocurile terapeutice. Metodă detestată, care are un efect imediat de spaimă asupra tuturor pacienților, electroșocurile sunt primite de McMurphy cu o deschidere și cu o jovialitate ieșite din comun. Crucea este înlocuită, în registrul imaginar al scriitorului american, cu masa pe care se așează pacienții supuși electroșocurilor, iar Randle „se aburcă pe masă fără ajutor și-și întinde mâinile în lături ca să le potrivească după umbra de sub el”⁷⁸⁹.

Mai mult decât a sugera o cruce din masa de electroterapie, Mack simte că rolul său este chiar peste puterea lui de a înțelege sau de a accepta. Cum, ca de obicei, adevărurile cele mai grele iau forma unei glume sau sunt transmise prin intermediul umorului, bărbatul transformă elementele care fac parte din procedură în simboluri: „– Miruiți-mi fruntea cu conductor de curent. Capăt și-o cunună

⁷⁸⁷ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁸⁸ Ken Kesey, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 275.

de spini?”⁷⁹⁰. Și, într-adevăr, McMurphy își primește cununa sa de spini, de fapt un set de căști pentru tâmpile prin care circulă curentul electric. Nu ne este reliefat și nici sugerat, felul în care bărbatul gestionează interior trauma adusă de „tratament”, dar romancierul american, prin Șeful Bromden, care fusese supus și el unei runde de electroșocuri, descrie în detaliu tortura mascată prin această procedură.

Regresia despre care am vorbit deja, în relație cu felul indianului de a se adapta și de a accepta, într-o formă filtrată, realitatea, revine și aici. Bromden nu apucă decât să lupte cu cei care îl pregătesc pentru procedură și apoi fragmente diferite din copilărie, alături de tatăl său, preiau întregul spectru al percepției: „Un om se-aplecă, apropie doi electrozi de obada de pe fruntea mea. Mașina se cocoșează peste mine. ALARMĂ AERIANĂ. [...] Ieșim din iarba bivolului ce se-ntinde pe lângă calea ferată”⁷⁹¹. Terapia are o funcție care se potrivește cu sistemul ideologic îmbrățișat de Sora șefă Ratched, de a reduce pacienții la stadiul infantil, astfel încât, în cazul indianului și a evoluției determinate de Mack, electroterapia nu lasă loc decât unor fragmente din activitățile copilăriei în momentul aplicării. Delirul și perioada de regresie declanșate de șocul electric asupra creierului se estompează și dispar treptat, lăsând loc unui Bromden care își revine mai repede decât de obicei. Ceața, care îl urmărea de obicei zile în șir, se risipește, astfel încât individul trăiește o revelație care se va transforma în viitor în libertate: „...și-am priceput că de astă-dată i-am biruit”⁷⁹².

Am invocat până acum un principiu al psihologiei sociale, pe care îl vom dezvolta într-un capitol viitor, fără a oferi exemple concrete asupra funcționării *efectului Pygmalion*. Credințele, chiar și neîmpărtășite verbal, generează atitudini care tind să le întărească, iar Zbor

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 276.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 277.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 281.

deasupra unui cuib de cuci este un roman în care prejudecățile înlocuiesc și definesc contactele umane. De pildă, Harding mărturisește nevoia sau dependența lui de sistemul de sănătate: „am pur și simplu nevoie de înfirmieră ca să mă facă *fericit* în rolul meu”⁷⁹³. Scriitorul american spune, printre rânduri, așa cum obișnuiește, că bolnavii joacă până la urmă un rol pe care nu-l putem percepe decât prin intermediul *autoîndeplinirii profețiilor*. După ce grupul restrâns și cel larg adoptă o atitudine de respingere în privința sa, judecându-l ca pe un individ anormal pentru homosexualitatea sa, Harding devine dependent de un rol de bolnav care a fost proiectat asupra sa și care este întărit permanent în cadrul instituției unde este internat.

Tot o formă a acestui principiu este și modul în care Mack îl percepe pe indian, după excursia de o zi în care grupul pacienților reușește să prindă un pește. În acest sens, captura în sine a peștelui reprezintă o metaforă care nu este utilizată doar de Ken Kesey, având sensurile întâlnirii cu subconștientul, ale sondării unor profunzimi care pun în pericol pe cel care se aventurează nepregătit în ele: „– Doamne, Șefule, zise, îmi pare c-ai și crescut douăzeci de centimetri de la excursia aia la pescuit. Și, Dumnezeu mare, ia te uită la mărimea piciorului ăluia. [...] M-am uitat în jos și-am băgat de seamă că piciorul meu era mai mare decât mi-l aminteam...”⁷⁹⁴. Pentru tipurile umane care s-au adaptat ca realitatea lor să fie definită de stereotipiile grupului, un răspuns sau o întărire pozitivă transformă complet autopercepția. În mod evident, în cazul Șefului, realitatea nu mai este percepută ca atare, indianul având dimensiuni care ar intimida orice bărbat. McMurphy are asupra sa un efect *placebo psihologic* și-l conduce pe colegul său de palier și de cameră spre conștientizarea unui adevăr pe care l-a uitat în legătură cu propria-i corporalitate.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 260-261.

Pygmalion acoperă simbolic și personajul lui Mack, pentru că eroul în acest caz, ca motiv literar, nu este doar cel predestinat, asumat, ci și cel acceptat și identificat de membrii grupului. Ca și cum Kesey ar spune că nicio figură de salvator din istorie nu ar fi putut să-și îndeplinească menirea fără ca un grup să-l accepte și să-l investească în ochii colectivității cu atributele liderului. Imediat după sinuciderea lui Billy și după demonstrația de sadism făcută de Sora șefă, McMurphy cedează. Până în acest punct, Bromden își dă seama că prietenul lui a primit la rându-i un rol, pe care și l-a asumat poate fără să-și dea seama pentru a-l juca până la îndeplinirea finală, după cum Hristos a primit același destin tragic, de neschimbat: „Noi îl făcuserăm să se-agite fără odihnă săptămâni de zile, menținându-l în picioare și după ce mușchii îi cedaseră, silindu-l săptămâni de zile să împartă ocheade, rânjete, să hohotească și să-și joace rolul de erou...”⁷⁹⁵. Până la capăt, Mack este omul de acțiune și cel prin intermediul căruia grupul poate acționa așa cum își dorește: „noi l-am făcut să se scoale și acum în picioare...”⁷⁹⁶.

Astfel, cel care în ciuda diagnosticului de psihopat s-a purtat rațional, lucid, și a demonstrat o voință de neclintit, se năpustește prin geamul de siguranță în cabinetul asistentei pentru a o omorî. Doar participarea tuturor cadrelor din secție o salvează pe Ratched, iar ultima scenă de acțiune a lui McMurphy este descrisă doar prin zgomotul care îi mai rămâne în putere să-l facă: „căzând într-un târziu pe spate, chipul lui ne apără o clipă răsturnat, înainte de-a fi strivit la podea sub grămadă uniformelor albe, și el scoase un țipăt. Un țipăt de animal încolțit, năpădit de frică, ură, neputință și sfidare, era țipătul de pe urmă...”⁷⁹⁷.

Scriitorul nu descrie doar o simplă tentativă de omor,

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 311.

⁷⁹⁶ *Ibidem*.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

oricât ar fi ea de justificată în universul cu valori inversate în care trăiesc cei din sanatoriu. Gestul lui Mack de a o ștrangula este precedat de unul simbolic, adresat și lăsat celorlalți ca o garanție că o formă de moarte socială tot are să o atingă pe Sora șefă – îi sfășie uniforma albă până la buric pentru a-i descoperi sânii „enormi, mai mari decât și-i închipuise vreodată cineva, calzi și trandafirii în lumina necruțătoare”⁷⁹⁸. Feminizarea asistentei duce la pierderea puterii pe care o are asupra celor care asistă la scenă, ceea ce spune că imagoul feminin în roman este unul caracterizat de slăbiciune. În afară de mania puterii, uneori, femeile sunt mame denaturate care infantilizează propriii copii. După incident, Mack dispare, iar ceilalți pacienți o privesc pe Ratched diferit, direct în ochi, fără frică, pentru că „ea nu mai putea să ascundă că era femeie”⁷⁹⁹.

Finalul romanului păstrează subtil linia simbolică a destinului tragic, inevitabil în cazul eroului. Dacă pentru Mântuitorul care a adus viața fără de păcat lumii, opusul și finalul menirii sale a fost în moarte și, apoi, înviere, pentru Randle McMurphy, bufonul și nebunul închipuit, își găsește „împlinirea” în exact opusul vieții active, împreună cu ceilalți – lobotomia. Patul cu trupul bărbatului este adus în salon și pus de această dată lângă „legume”, imposibil de recunoscut de foștii lui colegi de salon: „... fața asta e goală. Ca a unuia din manechinele ălea de prăvălie...”⁸⁰⁰. Intervenția asupra creierului lui McMurphy îl transformă într-un corp care este lipsit de orice reflex sau de judecată. Ultima scenă de inactivitate a lui Mack, îi marchează și îi provoacă pe activi, la unison, să devină ei înșiși oameni care hotărăsc și înțeleg că singura scăpare pentru cel care i-a ghidat până aici este moartea. Bromden este cel care devine elementul de acțiune în numele grupului și, la adăpostul nopții, sub privirile tăcute ale celorlalți, aproape ritualic, îl omoară pe Randle

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 312.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 314.

McMurphy: „Trupul lui mare și rezistent se zbătu cumplit ca să trăiască. Se luptă vreme îndelungată ca să nu-i fie furată viața, dând din mâini și zbătându-se atâta, încât în cele din urmă a trebuit să mă culc cât eram de mare peste el și să-i prind picioarele care loveau aerul [...]. Am ridicat perna și-n lumina lunii am văzut că expresia feței nu se schimbese câtuși de puțin, păstrând căutătura aceea goală, de cap de mort...”⁸⁰¹. Încercarea lui Mack de a ridica uriașul panou, este repetată cu succes de Șeful Bromden, care îl folosește pentru a-și face loc să fugă printr-un geam cu sârmă. Mai mulți pacienți din vechiul grup al activilor se hotărăsc să plece sau să se externeze pur și simplu, ceea ce arată că moartea minții lui Randle a însemnat imboldul, necesar pentru ceilalți, de a se elibera nu doar de clinică și de asistenta șefă, ci de prejudecățile pe care instituția respectivă le presupune.

În sistemul de valori al lui Ken Kesey, crima lui Bromden este nu doar justificată, ci și necesară din perspectivă morală. Trupul este cel care este omorât, pentru că mintea, cea care oferă valoare și esență trupului a fost ucisă cu sânge rece de o procedură atât de practică timp de câteva decenii în aproape toată lumea. Ultimul gest de nesupunere a lui Mack este și ultima lecție pentru „activi”: să moară truște și să nu permită asistentei Ratched să se folosească de corpul lui, pentru a da un exemplu viitorilor pacienți. Mai mult, am putea susține chiar că, ceea ce pare crimă este, în egală măsură, și sinucidere. Șeful nu face decât să se comporte cu fidelitate față de un sistem pe care colegul și prietenul său de salon i l-a insuflat, încheindu-i cu demnitate o viață care i-a fost redusă la cel mai de jos stadiu al existenței sale.

Finalul dramatic ascunde, cu toate că destul de la vedere, sâmburii unui optimism proaspăt, care conduce pe indian spre vechile meleaguri ale copilăriei, pentru a căuta un nou început, indiferent de ce are să găsească acolo. Ceea ce a fost

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 315.

refugiu pentru atâția ani, spațiu protector în care individul se ascundea mental în urma abuzurilor chimice, electrice și psihice, urmează să redevină realitate. Astfel, orice dependență, pare să susțină Ken Kesey, poate fi ruptă și înlocuită cu viața asumată, fără idealizări și fără speranțe inutile: „...aș vrea să mai arunc o privire prin ținutul din jurul cheilor, doar să-mi reîmprospătez puțin memoria cu el. Am lipsit de-acasă atâta vreme”⁸⁰².

3.9. Mihail Sadoveanu, precursor al psihologiei sociale

Cu mai bine de 50 de ani, înainte ca *auto-îndeplinirea profețiilor* să fie teoretizată și demonstrată de psihologi, Mihail Sadoveanu (1880-1961) publica, în anul 1905, o povestire structurată într-un stil epistolar, despre primul lui învățător – *Domnul Trandafir*⁸⁰³. Astfel, urmând un stil proustian, scriitorul se lasă purtat, aproape hipnotic, de călătoria pe meleagurile natale în locuri din amintirea primei sale tinereți. Adâncirea în trecut se sugerează în primul rând prin intermediul simbolului pădurii: „când intrarăm în codru, zvoana de glasuri din trăsură se potoli ca printr-un farmec, [...] ascultam freamătul ușor al desigurilor”⁸⁰⁴. Fiind un obișnuit și un experimentat utilizator al arhetipurilor, Sadoveanu asociază întoarcerii în timp cel mai potrivit simbol universal – *pădurea*. Templul natural, încărcat de frenezie și de viață întâmpină scriitorul și îi provoacă trăiri de mult uitate: „mă simțeam [...] ușor și vesel ca în cea dintâi tinerețe”⁸⁰⁵.

Tranziția spre realitatea amintirilor este facilitată de

⁸⁰² *Ibidem*, p. 318.

⁸⁰³ Mihail Sadoveanu, *Opere*, 3, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 46.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

pădure, în primul rând, prin rolul arhetipului cultural analizat, printre mulți specialiști, și de către Ivan Evseev: „pădurea apare în mit sau în basm ca loc intermediar între lumea de aici și lumea de dincolo”⁸⁰⁶. Tot Evseev arată că pădurea a reprezentat un spațiu special pentru călătoriile inițiatice ale eroilor. Ca urmare, în subconștientul colectiv, povestea *Domnului Trandafir* suportă valențe de inițiere pentru cel care se aventurează, nu doar prin locurile copilăriei, ci și prin propriile amintiri. *Casa, pădurea, învățătorul*, toate aceste elemente au aceeași semnificație în textul marelui scriitor român. Pe de altă parte, și trecutul, după cum arată Carl Gustav Jung, este în strânsă legătură cu arborii: „numeroase mituri demonstrează originea omului din arbori”⁸⁰⁷. Iar prin contagiune, prezența pădurii îi provoacă naratorului Sadoveanu adâncirea în trecut, de unde apar și cele mai importante imagini ale copilăriei. În urma incursiunii în amintire se cristalizează imaginea profesorului, pe care copiii îl numeau *Domnu*: „Era *Domnu*, domnu Trandafir, învățătorul meu”⁸⁰⁸.

Pentru a sublinia felul în care scriitorul român se referă la învățătorul său ar trebui să spunem că, în limba română, cuvântul *Domnu/ Domnul*, utilizat frecvent în biserică și în vorbirea populară, face referire la Dumnezeu. Psihologii și psihanaliștii au încercat să demonstreze în mai multe rânduri că imaginile materne și cele paterne din prima parte a vieții sunt receptate și interpretate în registru divin, astfel încât, imaginea paternă, cu toate particularitățile ei de dinamică afectivă, reprezintă o lentilă de interpretare a divinității pe care copilul o v-a cunoaște și o v-a descoperi mai târziu.

În acest context, considerăm că nu ar fi exagerat să spunem și că părinții sunt primii zei pentru copil, iar relația

⁸⁰⁶ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 451.

⁸⁰⁷ Carl Gustav Jung, *Simboluri ale transformării, Eroul și arhetipul mamei*, p. 59.

⁸⁰⁸ Mihail Sadoveanu, *op. cit.*, p. 47.

cu ei influențează definitiv raportarea la divinitate, ca adult. Așadar, alegerea cuvântului *Domnu*, cu sau fără intenția scriitorului, nu devine deloc întâmplătoare. Pe parcursul procesului de rememorare se fac trimiteri în mod repetat la trăsăturile *învățătorului*, iar o abordare simplă a textului în care să se analizeze prezența amintirilor care pornesc de la stimuli verbali sau nonverbali arată că, de fapt, mai toate imaginile și senzațiile încercate de tânărul Sadoveanu, și redescoperite la bătrânețe, sunt în relație cu planul nonverbal al comunicării. Inutil să mai subliniem că *auto-îndeplinirea profețiilor*, cu toate aplicațiile ei în clasă, funcționează după același algoritm în care, mai ales, ceea ce nu spunem afectează și influențează în mod direct partenerii de comunicare.

Relația copiilor cu învățătorul lor este bazată pe un respect aproape religios, nu atât față de materiile studiate la școală, cât poate, mai ales, prin motivațiile intrinseci pe care pedagogia le-a teoretizat cu mult mai târziu în România. Pregătirea oricărei lecții este precedată de o pregătire mentală, atât a profesorului, cât și a elevilor, descrisă în amănunt de scriitor: „... ținând cartea la piept, în dreptul inimii – și în bănci se făcea o tăcere adâncă, ca într-o biserică”⁸⁰⁹. Referiri la spațiul divin, care însoțește permanent, lecțiile se fac și în legătură cu ceea ce învață copiii efectiv: „... băieții învățau după puterile lor; dar sunt niște lucruri atât de neînsemnate când le pui față în față cu învățătura cealaltă, sufletească, pe care ne-o da *Domnu* [s.n.]”⁸¹⁰. Amintim doar că o asemenea referire aproape identică cu modul de exprimare popular românesc își găsește un corespondent fidel în Cartea lui Iov: „Domnul a dat, Domnul a luat...” (Iov, 1, 21).

Toate detaliile pe care le invocă Mihail Sadoveanu în legătură cu acest prim model de tată și profesor surprind

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

expectanțele veșnic pozitive pe care învățătorul le are din parte elevilor săi. Psihologii au demonstrat totuși că o asemenea atitudine poate avea și efecte nedorite, în situația în care așteptările profesorilor sunt însoțite și de o interiorizare a acestora din partea elevilor: „cele două expectanțe pozitive acționând deodată duc la deteriorarea performanței.”⁸¹¹ Prin urmare, pentru performanțele copiilor școlari presiunea socială se dovedește de obicei nocivă.

Amintirea domnului Trandafir gesticulând și insuflând elevilor aceeași pasiune pentru istorie sau pentru literatură reprezintă un reper important și un argument și pentru universalitatea emoțiilor transmise prin expresiile faciale. Astfel, în opinia psihologului ieșean Ștefan Boncu, există o serie de expresii pe care copiii sunt capabili să le recunoască, cu o acuratețe ieșită din comun: „... zâmbind cu bunătate, încruntându-se câteodată...”⁸¹². Pasiunea celui care preda trecea dincolo de vocație, așa cum arată Sadoveanu: „Mai cu seamă *explicațiile* la istorie erau minunate. Pe sub tavanul scund al clasei treceau eroii altor vremuri. [...] Îi urmăream înfiorat, azeam parcă freamătul luptelor și, acasă, îi visam o noapte întreagă”⁸¹³.

Noile teorii în educație par precedate cu mai bine de o sută de ani de amintirea lui Mihai Busuioc, învățătorul lui preferat (anul 1888), din vechiul târg al Pașcanilor. Scenariul didactic și calitatea actului educațional prin continuarea efectelor orei și după terminarea clasei au rămas până astăzi un deziderat al oricărui act didactico-pedagogic. Cu atât mai mult ne atrage atenția modelul oferit de domnul Trandafir când scriitorul, poate și printr-un exercițiu proiectiv, la adăpostul anilor care au trecut, devine conștient că viața profesorului, dincolo de școală, nu recomandă întotdeauna o atitudine deschisă și pozitivă: „... găsesc cu mirare că Domnu

⁸¹¹ Ștefan Boncu, *op. cit.*, p. 193.

⁸¹² Mihail Sadoveanu, *op. cit.*, p. 48.

⁸¹³ *Ibidem*.

era un om foarte necăjit, hărțuit de administrație, [...] că venea de multe ori amărât, ca să ne dea cu dragoste învățătura *de toate zilele*. Dar atunci nu, n-avea altă grijă decât să ne spuie istorii mișcătoare”⁸¹⁴ (s.n.). Observăm, așadar, cum este evocată subtil și una dintre rugăciunile fundamentale ale creștinismului, fiind echivalată *pâinea* cu *învățătura*, ceea ce, în contextul universului descris de scriitor, reprezintă nu doar o identificare simbolică, ci și o stabilire a priorităților fundamentale ale omului. Prin urmare, capacitatea de a rămâne dedicat celui mai important proces educațional, la clasele mici, este un exemplu pentru pedagogii contemporani și mai ales pentru toate abordările psiho-pedagogice, de pretutindeni. Gesturile largi și dramatice, atmosfera specială care anunță lecția, liniștea amintesc de emoțiile de bază, identificate și cercetate de antropologul evoluționist Charles Darwin: „expresiile faciale asociate unui anumit tip de emoții sunt *universale*, având o bază biologică general umană și manifestându-se spontan, astfel încât oamenii din arii geografice diferite își pot citi reciproc stările sufletești...”⁸¹⁵.

Așteptările sau chiar prejudecățile atât de întâlnite în orice interacțiune umană sunt într-o relație ombilicală cu partenerii de dialog, de cele mai multe ori, fără ca entitățile procesului de comunicare să fie conștiente pe deplin de aceasta. Ne influențăm reciproc, fără a spune niciun cuvânt, prin simpla prezență și prin complexe procese cognitive în care ne formăm idei și proiecții despre cei pe care îi avem în față. Adaptarea mitului legendarului personaj antic, Pygmalion, în psihologia socială și, mai ales, studierea efectelor credințelor neîmpărtășite într-un context didactic reprezintă, fără îndoială, până astăzi, una dintre cele mai importante descoperiri ale psihologiei sociale.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ Petru Iluț, *Psihologie socială și sociopsihologie, teme recurente și noi viziuni*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 391.

Astfel, obsesiva căutare și iubire a lui Pygmalion pentru propria creație a facilitat psihologilor Robert Rosenthal și Lenore Jacobson accesul spre un teren neexplorat până în anul 1968 în cercetarea complexelor de așteptări și de confirmări comportamentale.

Auto-îndeplinirea profețiilor, așa cum a mai fost numit efectul Pygmalion, cere în mod evident interacțiunea indivizilor, prin care se schimbă permanent credințe sau așteptări, de cele mai multe ori neformulate și în cuvinte. Dinamica socială, indiferent de grupul avut în vedere, demonstrează clar că auto-îndeplinirea profețiilor reprezintă poate cea mai grea piatră din avalanșa procesului de comunicare, iar dacă grupul este unul predispus spre a fi ținta prejudecăților, atunci efectele pe termen lung sunt cu atât mai nocive. Psihologul român Ștefan Boncu invocă întocmai diferențele de rasă în teoretizarea și cercetarea efectului Pygmalion: „încă la începutul anilor '60, liderii negrilor din Statele Unite au susținut că tinerii negri ar putea fi victime ale așteptărilor negative pe care profesorii albi din clasa de mijloc le au despre ei.”⁸¹⁶ Cum era și de așteptat, ipoteza a fost preluată și transformată într-unul din cele mai cunoscute experimente din psihologia socială de Rosenthal și Jacobson.

Acum, după ce am arătat în ce fel intuiția artistică, susținută de cunoașterea unui sine în permanență căutat și sondat, poate descrie unele teorii din câmpul cercetărilor umaniste și psihologice, vedem mai clar că scriitorii au fost primii care au înțeles importanța și rolul credințelor în orice scenariu de interacțiune umană. La Thomas Pynchon, de pildă, toate sugestiile în care imagoul feminin este tratat sau considerat prin valențele sale artificiale, mecanice, de obiect fără suflet sau fără viață duc în cele din urmă, prin

⁸¹⁶ Ștefan Boncu, *Psihologie socială*, volum îngrijit de conf. univ. dr. Dorina Sălăvăstru, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza” Iași, 2004, p. 191.

intermediul narațiunii, la îndeplinirea acestei fantasmehimere în care femeile înseși se simt obiecte puse în slujba unor scopuri necunoscute. Și la Ken Kesey am identificat aceeași formulă în care prejudecățile dau naștere unor realități care deformează. Metafora efectului descris apropie omul de divinitate, dar în sensul profan, decăzut, prin aspirații meschine, pentru că, indiferent de natura sau de educația sa, individul se găsește în postura de creator. Dar, după cum s-a demonstrat, fără să ne arătăm surprinși, se creează de obicei și realități care își trag seva din sisteme de valori mai degrabă îndoielnice, de tipul prejudecăților sau stereotipiilor, ceea ce arată că literatura a avut, dintotdeauna, prin asemenea intuiții, dincolo de scopul cathartic purificator, unul de adeziv social.

4. În loc de concluzii

Ingredientele care alcătuiesc rețeta unui text considerat ca valoros și proaspăt, indiferent de anii care au trecut peste el, sunt și vor rămâne greu de identificat. Și ca orice produs cultural final, cu un efect puternic și de durată asupra consumatorilor, literatura stimulează senzorial prin propunerile sale în feluri în care majoritatea cititorilor nu le pot înțelege și nici nu credem că ar fi interesați să o facă. Scriitura nici nu așteaptă un demers sau un travaliu hermeneutic din partea majorității, împlinirea menirii sale fiind pur și simplu în lectură.

Pe de altă parte, simbolul nu este doar unul dintre elementele care formează textul, dar el reprezintă fundația peste care se poate așterne în siguranță o întreagă lume. Modelul este uman prin mimesis, pentru că însăși viața în forma ei cea mai simplă de organizare cere și se folosește de totemuri, ca simboluri ale nevoii, singulare sau de grup, de a face cumva spațiul exterior, deci străin sinelui, cunoscut, intim. Prin simbolism se produce o „traducere” sau o „spunere altfel” a unei realități care, în timp, prin straturi temporale succesive se desparte de sensul original și cere un efort suplimentar de cercetare pentru aflarea și chiar regăsirea semnificațiilor. Masca, de pildă, folosită de o parte dintre scriitorii pe care i-am propus aici pentru analiză, este o metamorfozare sau o adaptare culturală a vopsitului feței, procedeu ritualic care facilita integrarea individului într-o perioadă de tranziție. Cu toate că prezența animalelor, de cele mai multe ori ca metafore, reprezintă o constantă în multe dintre operele literare, doar utilizarea unui dicționar

de arhetipuri și de simboluri poate oferi direcția obiectivă în interpretarea rolului jucat în text.

Ne-am referit, în acest sens, la *Dicționarul* lui Ivan Evseev inclusiv pentru a discuta felul în care scriitorii, diferiți și despărțiți de zeci de ani, folosesc, de exemplu, simbolul păsărilor. La Arthur Schnitzler, mai facil, prin asocierea numelui, iar la Ken Kesey, ca detaliu obsedant care completează imaginile corporalității.

Cercul sau *mandala* reprezintă un alt simbol/ arhetip, la care scriitorii apelează în mod constant, nepermițând o abordare completă și comprehensivă a textului în absența noțiunilor propuse și teoretizate de C. G. Jung în psihologia sa analitică. Am alternat trimiteri între teoriile psihanalizei clasice și cele ale psihologiei analitice pentru că unii scriitori au o experiență însemnată cu domeniul terminologic de specialitate sau, pur și simplu, pentru că nu credem că o singură sursă poate susține un demers analitic riguros. Am încercat să arătăm că hermeneutica trebuie să facă apel la un mozaic științific format din discipline diferite, dar care se completează de cele mai multe ori, cum ar fi psihologia, filosofia, antropologia sau mitologia.

Imagoul matern, ca și cel patern, s-au bucurat de o atenție deosebită a demersului nostru și aceasta pentru că aproape în mod firesc și, până la urmă, ca o întărire a ipotezei freudiene, orice scriitor se află pentru scurt timp în ipostaza ludic-puerilă de a se juca și de a investi fanteziile sale cu o anume realitate. Am observat că în toate narațiunile abordate, cu doar câteva excepții, dinamica de familie presupune conflict, iar simbolurile materne și cele paterne oscilează de la valențele lor tiranice și indiferente la cele de compensare. *Tatăl* este o prezență în scriitura lui Llosa care evocă de fiecare dată frustrare și superioritate în relația cu fiii, pe când *mama*, la Kesey, de pildă, se arată ca un spectru care își obține puterea vitală doar prin secarea energiilor psihice ale fiilor săi. O dată în plus, a fost necesar să arătăm

că scriitorul proiectează mai degrabă un sine infantil, decât unul aflat într-o etapă superioară a dezvoltării sale.

În concluzie, se cuvine să amintim și faptul că, pe de altă parte, chiar dacă mitocritica sau psihanaliza au fost ostracizate în timp, fiind așezate într-o periferie a disciplinelor care aparent și-au pierdut din vigoare, mai ales prin înlocuirea lor cu alte viziuni și teorii, nu ne-am propus o resuscitare a acestor soluții de interpretare, ci am încercat doar un exercițiu prin care să arătăm că simbolurile păstrează încă o „rezistență” în fața oricărui demers de interpretare, efectuat fără instrumentele potrivite. Mai mult, având rădăcini în subconștientul colectiv, simbolurile poartă, sub o formă condensată, uneori, chiar și ascunsă intenționat, informații culturale ferite de efectul coroziv al timpului, iar interpretarea lor științifică și eficientă pune eul cititorului într-o ipostază, exersată din ce în ce mai rar, de regăsire într-un spațiu imemorial, originar, paradisiac, în definitiv, astăzi, doar iluzoriu.

Bibliografie

- Adler, Alfred, *Sensul vieții*, Traducere, cuvânt înainte și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura IRI, 1995.
- Anghel, Dimitrie, *Fantazii*, București, Editura Librăriile Socec & co., 1909.
- Antofi, Simona, *Personaje feminine caragialiene între caruselul măștilor comice și autoritatea discursului critic*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 9-14.
- Apuleius, Lucius, *Măgarul de aur*, Traducere și note de I. Teodorescu, București, Editura Saeculum Vizual, 2002.
- Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965.
- Babin, Pierre, *Sigmund Freud de la tragedie la psihanaliză*, Traducere de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2007.
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Cluj, Editura Echinoc, 1994.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Hainele ca proiecții*, în *Meridian critic, The discours of clothing* (II), *Annals*, Ștefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2015 (volume 25), Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, 2-15, p. 33-40.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Generația Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Alte lumi”, Nr. 8, 2010, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași,
- Bârleanu, Călin-Horia, *Împărăția muștelor sau „Omul sfințește locul”*, în volumul *Colocviul internațional „Omul și Mitul. Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare”*, Editura Universității din Suceava, Suceava, 2007, p. 293-299.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*, Iași, Universitas XXI, 2011.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Simbol și literatură*, în Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Fînar (Coordonatori), *Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului „Eugen Coșeriu” (CISL)*, Ediția a XIII-a, *Limbaje și*

- comunicare*, volum XIII, *Dinamica limbilor și literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iași, Casa Editorială Demiurg, 2015, p. 326-334.
- Bârleanu, Călin-Horia, *Urmele subconștientului dostoevskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis” – „Măști”, Nr. 9/ 2011, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, p. 15-30.
- Biberi, Ion, *Thanatos: psihologia morții*, București, Editura Curtea Veche, 2000.
- Boncu, Ștefan, *Psihologie socială*, volum îngrijit de conf. univ. dr. Dorina Sălăvăstru, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza” Iași, 2004.
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Bret, Easton Ellis, *American psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003.
- Caragiale, I. L., *Nuvele, Povestiri, Amintiri, Varia*, București, Editura Minerva, 1981.
- Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Traducere de Constantin Coșman, București, Editura Humanitas, 1994.
- Castelnuovo, Enrico, *Artistul*, în Jacques Le Goff (coordonator), *Omul medieval*, Traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 193-221.
- Cărtărescu, Mircea, *Jurnal, I, 1990-1996*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007.
- Cărtărescu, Mircea, *Jurnal, II, 1997-2003*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor, Aripia stângă*, Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008.
- Chirnoagă, Mihail, *Romanele de semnificații*, în *Bătălia pentru roman*, Antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Atos, 1997.
- Codoban, Aurel, *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Coman, Mihai, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, Editura Polirom, 2008.
- Condillac, *Tratatul despre senzații*, în românește de: Iulia Soare, Studiu introductiv și note: Dan Bădăraș, București, Editura Științifică, 1962.
- Connor, Steven, *Postmodernism and literature*, în *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Edited by Steven Connor, Cambridge University Press, 2004.

- Dafinoiu, Ion, Vargha, Jenő László, *Hipnoza clinică. Tehnici de inducție. Strategii terapeutice*, Iași, Editura Polirom, 2007.
- Danilov, Ilie, *Dicționar de mitologie slavă*, Iași, Editura Polirom, 2007.
- Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, Traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București, Editura Univers, 1998.
- Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme*, Sub direcția lui Roland Chemama, Traducere, avânprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997.
- Dima, Al., *Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1967.
- Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov*, Roman în patru părți și epilog, Volumul 1, Traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, București, Editura Victoria, 1993.
- Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, *Dublul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- Dostoievski, F. M., *Opere*, Volumul 4, *Romane, nuvele și povestiri (1862 – 1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- Dumézil, Georges, *Loki*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1986.
- Dumistrăcel, Stelian, *Pînă-n pînzele albe. Expresii românești, Biografii – motivații*, Ediția a II-a, revăzută și augmentată, Iași, Editura Institutul European, 2001.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Prefața: Gilles Ferreol, Iași, Editura Polirom, 1995.
- Eco, Umberto, *Cititorul model, în Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.
- Eco, Umberto, *Pădurile posibile, în Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.
- Eggert, Paul, *The biographical issue: lives of Lawrence*, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Edited by Anne Fernihough, Cambridge University Press, 2001.

- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Studiu Introductiv de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992.
- Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991.
- Eminescu, Mihai, *Opere alese*, I, Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura „Învierea”, 2007.
- Faulkner, William, *Neînfrânții*, În românește de Virgil Ștefănescu-Dragănești, București, Editura Univers, 1978.
- Ferber, Michael, *Dicționar de simboluri literare*, Ediția a II-a, Traducere din engleză de Florin Sicoie, București, Editura Cartier, 2011.
- Fernihough, Anne, *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Edited by Anne Fernihough, Cambridge University Press, 2001.
- Freud, Sigmund, *Interpretarea viselor*, București, Editura Trei, 2003.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. III, *Psihologia inconștientului*, Traducere din limba germană de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 2001.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. VIII, *Comicul și umorul*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. X, *Introducere în psihanaliză*, Traducere din limba germană de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, Note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.

- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană și note introductive de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.
- Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1995.
- Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Picador, Henry Holt and Company, 1973.
- Ghidirmic, Ovidiu, *Hermeneutica litară românească*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994.
- Goethe, Johan Wolfgang von, *Contribuții la teoria culorilor*, în românește de Val. Panaitescu, Iași, Editura Princeps, 1995.
- Goethe, Johan Wolfgang von, *Poezii*, În românește de Maria Banuș, București, Editura Tineretului, 1957.
- Gogol, N. V., *Mantaua • Nasul • Însemnările unui nebun*, Iași, Polirom, 2012.
- Golding, William, *Împăratul muștelor*, Traducere din engleză de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2005.
- Gulian, C. I., *Lumea culturii primitive*, București, Editura Albatros, 1983.
- Iluț, Petru, *Psihologie socială și sociopsihologie, teme recurente și noi viziuni*, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Jung, C. G., *Cartea roșie, Liber Novus*, Traducere de Viorica Nișcov, Simona Reghintovschi, București, Editura Trei, 2001.
- Jung, C. G., *Opere complete*, vol 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014.
- Jung, C. G., *Opere complete*, vol. 11, *Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010.
- Jung, C. G., *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1998.
- Jung, Carl Gustav, *Amințiri, vise, reflecții*, Ediția a II-a, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2001.
- Jung, Carl Gustav, *Eroul și arhetipul mamei. (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1999.
- Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie, A patra parte. Reflecții teoretice privind natura psihismului*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.

- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. Psihologia analitică, temeuri*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.
- Jung, Carl Gustav, *Simboluri ale transformării, Eroul și arhetipul mamei*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1999.
- Kant, Immanuel, *Opere, Observații asupra sentimentului de frumos și sublim. Note la Observații asupra sentimentului de frumos și sublime*, Traducere, Studii introductive, Studii asupra traducerii, Note, Bibliografie, Index de concept germano-român de Rodica Croitoru, București, Editura All, 2008.
- Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere și prefață de Marcel Pop-Corniș, București, Editura Univers, 1983.
- Koestler, Arthur, Camus, Albert, *Reflecții asupra pedepsei cu moartea*, Ediție revăzută și adăugită, Traducere din limba franceză de Ioana Ilie, Introducere și studiu de Jean Bloch-Michel, București, Editura Humanitas, 2008.
- Lawrence, D. H., *Curcubeul*, În românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992.
- Le Breton, David, *Despre tăcere*, Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001.
- Le Goff, Jacques (coordonator), *Omul medieval*, Traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Traducere de Mădălin Roșioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Editura Polirom, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologie structurală*, traducere din limba franceză de J. Pecher, București, Editura Politică, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mitologice I, Crud și gătit*, traducere și prefață de Ioan Pânzaru, București, Editura Babel, 1995.
- Liiceanu, Gabriel, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002.
- Llosa, Mario Vargas, *Orașul și câinii*, Traducere din limba spaniolă de Coman Lupu, București, Editura Humanitas, 1992.
- Llosa, Mario Vargas, *Sărbătoarea Țapului*, Traducere din spaniolă de Gabriela Ionescu, București, Editura Humanitas, 2014.
- Lurker, Manfred, *Lexicon de zei și demoni, Nume. Funcții, Simboluri / Atribute*, Traducere în limba română de Adela Mihoc, București, Editura Enciclopedică, 1999.
- Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

- Marino, Adrian, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, București, Editura Trei, 2004.
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Mihăescu, Eugen, *Carte românească de vise. Tălmăciri tradiționale*, ediția a III-a, București, Editura Călin, 2008.
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008.
- Peiu, Anca, *Five versions of Selfhood in 19th Century American Literature*, București, Editura C. H. Beck, 2013.
- Pirandello, Luigi, *Henric IV*, Tragedie în trei acte, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.
- Pontalis, J.-B., *Atracția visului. Dincolo de psihanaliză*, Traducere de Monica Pârvu, București, Editura Humanitas, 1994.
- Preda, Marin, *Moromeții*, ediția a IV-a revizuită și adăugită, Vol. I, București, Editura „Cartea Românească”, 1975.
- Proverbe Românești*, Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984.
- Pütz, Manfred, *Essays on American Literature and Ideas*, Iași, Editura Institutul European, 1997.
- Pynchon, Thomas, V., Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Rank, Otto, *Dublul, Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997.
- Rank, Otto, *Psihologia și sufletul. Un studiu despre originea, evoluția și natura sufletului*, Traducere din germană și cuvânt introductiv: Simona Tudor, București, Editura Herald, 2010.
- Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995.
- Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.
- Roudinesco, Élisabeth, Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, București, Editura Trei, 2002.

- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Sadoveanu, Mihail, *Opere*, 3, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
- Salinger, J. D., *De veghe în lanul de secară*, Traducere și note de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Sartre, Jean-Paul, *Greața*, Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1990,
- Scarlat, Cristina, în *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului.*, vol I, *Convorbiri*, Iași, Editura Timpul, 2008, p. 127-134.
- Schafer, Roy, *Interpretarea psihanalitică a testului Rorschach. Teorie și aplicație*, Traducere de Nicolae Dumitrașcu, Cezara Deaconu, Daniel Buțu, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Schnitzler, Arthur, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006.
- Schnitzler, Arthur, *Nuvele*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Dumitru Hîncu, București, Editura Biblioteca pentru toți, 1982.
- Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avânprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
- Simion, Victor, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Spiller, Robert E., *The Cycle of American Literature, An essay in Historical Criticism*, Published by The New American Library, New York and Toronto, 1956.
- Spirea, Isabela Elena, *Basmul și importanța lui în educație*, București, Editura Ideea Europeană, 2011.
- Stoenescu, Ștefan, *Curcubeul – Acea „deplinătate spontan-creatoare a ființei”*, Prefață în D. H. Lawrence, *Curcubeul*, în românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992, p. 5-22.
- Tăblițele de argilă (Scrieri din Orientul Antic)*, Traducere, prefață, cuvinte înainte și note: Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Herald, 2008.
- Teodorescu, Leonida, *Catharsis*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
- Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

- Torgovnik, Marianna, *Narrating sexuality: The Rainbow*, in *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence*, Edited by Anne Fernihough, Cambridge University Press, 2001.
- Trotter, David, *The modernist novel*, in *The Cambridge Companion to Modernism*, Edited by Michael Levenson, Cambridge University Press, 1999.
- Ursache, Petru, *Hermeneutica totală*, în Mircea Eliade, *Meșterul Manole, Studii de etnologie și mitologie*, Ediție și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Studiu introductiv, *Hermeneutica totală*, de Petru Ursache, Iași, Editura Junimea, 1992, p. V – LXII.
- Vasile, Geo, *Schnitzler sau implantul oniric*, în „Luceafărul”, nr. 17, 3 mai 2006, p. 18-19.
- Vianu, Tudor, *Postume. Istoria ideii de geniu, Simbolul artistic, Tezele unei filozofii a operei*, Cu o postfață de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- Visul. *Probleme de fiziologie, psihologie și patologie*, Sub redacția Liviu Popoviciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, Editura „Cartea Românească”, 1932.
- von Franz, Marie-Louise, *Dimensiuni arhetipale ale psihicului*, Traducere din limba germană: Walter Fotescu, București, Editura Herald, 2014.
- Wellek, René, *Conceptele criticii*, În românește de Rodica Tiniș, București, Editura Univers, 1970.
- Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiniș, cu un studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Winnicott, Donald W., *Opere 1, De la pediatrie la psihanaliză*, Traducere din engleză de Claudia Alecu, Ioana Lazăr, Coordonarea traducerii și introducere de Cătălin Popescu, București, Editura Trei, 2002.
- Winnicott, D. W., *Opere 2, Convorbiri psihanalitice cu părinții*, Traducere din limba engleză de Ioana Lazăr, București, Editura Trei, 2003.
- Winnicott, Donald W., *Consultația terapeutică a copilului*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2002.
- Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconștientului*, volumul al doilea, București, Editura Trei, 2001.

Indice de nume

Autori, traducători, editori

- Acsan, Ion, p. 14, 336
Aderca, Marcel, p. 108, 331
Adler, Alfred, p. 117-118, 221, 249, 329
Alec, Claudia, p. 31, 337
Anghel, Dimitrie, p. 230, 329
Anghelescu, Maria Magdalena, p. 24, 110, 333-334
Antof, Simona, p. 86, 329
Antoniu, Irinel, p. 21, 329
Apuleius, Lucius, p. 69-70, 329
Ardeleanu, Sanda-Maria, p. 2, 47, 329
Aristotel, p. 15-16, 329

Babin, Pierre, p. 21, 329
Banuş, Maria, 94, 333
Barthes, Roland, p. 46, 329
Bădăraş, Dan, p. 35, 330
Băicoianu, Anca, p. 22, 50, 331
Bârleanu, Călin-Horia, p. 2, 45, 47, 64, 75-76, 85, 140, 187, 201, 248, 259, 329-330
Beldescu, Alexandra, p. 58, 61, 63, 332
Biberi, Ion, p. 73, 330
Boccaccio, Giovanni, p. 66
Bloch-Michel, Jean, p. 20, 334
Boncu, Ştefan, p. 78, 320-321, 323, 330
Bot, Ioana, p. 40, 335
Braga, Corin, p. 9, 55, 330
Bratu, Lucian, p. 292, 336
Bratu, Savin, p. 47, 336
Bret, Easton Elis, p. 14, 44, 60, 64, 76, 82-83, 95, 129, 162-163, 207, 209, 289-290, 293, 330
Breuer, J. 16
Burduea, Denisa, p. 42, 334
Burgos, Jean, p. 18, 330
Buţu, Daniel, p. 108, 336

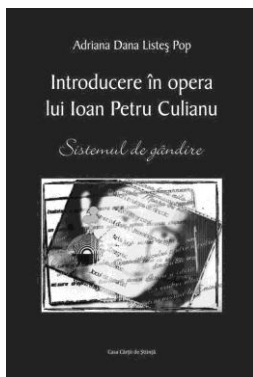
Camus, Albert, p. 20, 334
Caragiale, I. L., p. 86, 286, 330
Cassirer, Ernst, p. 47-48, 128, 330
Castelnuovo, Enrico, p. 42, 330
Cărtărescu, Mircea, p. 2, 65-67, 120, 139-140, 143-146, 159, 173, 329-330
Chemama, Roland, p. 52, 234, 331
Chirnoagă, Mihail, p. 49-50, 330
Codoban, Aurel, p. 34-35, 330
Cojocaru, Dragoş, p. 42, 330, 334
Coman, Mihai, p. 75, 84, 86, 177, 330
Condillac, p. 35, 330
Connor, Steven, p. 171, 331
Constantinescu, Ovidiu, p. 269, 331
Coroi, Ioana-Crina, p. 2, 47, 329
Coşeriu, Eugen, p. 47, 329
Coşman, Constantin, p. 47, 330
Creangă, Ion, p. 56-57
Croitoru, Rodica, 36, 334

Dafinoiu, Ion, p. 19, 331
Daniel, Constantin, p. 14, 336
Danilov, Ilie, p. 95, 336
Dascăliţa, Ondine, p. 33, 89, 332
Danţiş, Gabriela, p. 12, 17, 333

- Deaconu, Cezara, p. 108, 336
 Derrida, Jacques, p. 39-40, 331
 Dima, Al., p. 15, 331
 Dostoievski, F. M., p. 10, 11, 16-18, 44-45, 61-63, 72, 80-82, 91, 96-99, 100-102, 124, 135, 149, 155, 191, 199-200, 211, 252-255, 258-267, 270, 273-274, 284, 331, 335
 Dumbravă, Isabella, p. 269, 331
 Dumézil, Georges, p. 56, 58, 61, 63, 331, 332
 Dumistrăcel, Stelian, p. 135, 331
 Dumitrașcu, Nicolae, p. 108, 336
 Durand, Gilbert, p. 55, 60, 108-109, 248, 331
 Durkheim, Émile, p. 120-121, 175, 331
 Eco, Umberto, p. 22, 34, 59, 132, 331
 Eggert, Paul, p. 232-233, 242, 331
 Eliade, Mircea, p. 27, 50-59, 61-63, 65-67, 74, 97, 332, 336-337
 Eminescu, Mihai, p. 68-69, 92, 216, 332, 337
 Evseev, Ivan, p. 24, 27, 56, 68, 84-85, 88, 93, 95, 106-107, 109, 111, 135, 138-139, 142, 145, 152, 154, 156, 160, 165-166, 188-189, 202, 211, 214, 228-229, 273-274, 287, 311, 318, 326, 332
 Farcaș, Nadia, p. 42, 334
 Faulkner, William, p. 11, 81, 216-217, 243-249, 297, 332
 Ferber, Michael, p. 24, 83-84, 138, 228, 332
 Ferreol, Gilles, p. 121, 331
 Fernihough, Anne, p. 229, 331-332, 336, 339
 Fînar, Dorel, p. 2, 47, 329
 Fotache, Oana, p. 22, 50, 331
 Fotescu, Walter, p. 22, 337
 Franz, Marie-Louise von, p. 22, 25, 337
 Frazer, James George, p. 175
 Freud, Sigmund, p. 9, 14, 16, 18-19, 21, 23, 29, 31-33, 51, 53, 70, 72, 77, 89, 97, 100, 106, 113, 116-117, 119, 126, 129, 130, 137, 182-183, 185, 196, 243, 329, 332-333
 Fromm, Erich, p. 70-71, 75-78, 85, 276, 333
 Gafița, Mihnea, p. 83, 330
 Gavrilu, Leonard, p. 16, 52, 90, 118, 123, 329, 331, 336
 Georgescu, Matei, p. 31, 335
 Ghidirmic, Ovidiu, p. 26-28, 333
 Ghiu, Bogdan, p. 39, 331
 Goethe, Johan Wolfgang von, p. 93-94, 106-107, 333
 Gogol, N. V., p. 135, 333
 Golding, William, p. 200-201, 204, 210, 213, 243, 333
 Gulian, C. I., p. 99, 333
 Hîncu, Dumitru, p. 101, 336
 Holan, Suzana, p. 23, 55, 71, 333-334
 Ianoși, Ion, p. 28, 253, 266, 331, 337
 Ilie, Ioana, p. 20, 334
 Ilinca, Ingrid, p. 42, 330, 334
 Iluț, Petru, p. 322, 333
 Ionescu, Gabriela, p. 177, 334
 Ivănescu, Cezar, p. 61, 65, 332
 Ivănescu, Maria, p. 61, 65, 332
 Jeanrenaud, Magda, p. 121, 331
 Jung, Carl Gustav, p. 12, 17, 21, 23, 25, 27, 31, 51, 53-55, 58, 60, 64, 110, 142, 146, 148, 150,

- 153-154, 185, 194, 228, 239,
319, 326, 333-334
- Kant**, Immanuel, p. 36, 334
- Kesey**, Ken, p. 14, 72, 81, 133, 141,
216, 275-277, 280-291, 293,
294-295, 297-299, 301, 303-
306, 308-309, 312, 314, 317,
323, 326, 334
- Koestler**, Arthur, p. 20, 334
- Lazăr**, Ioana, p. 31, 221, 337
- Lawrence**, D. H., p. 7, 81, 215-225,
227-240, 242, 248-249, 261,
283, 331-332, 336
- Le Breton**, David, p. 293, 334
- Le Goff**, Jacques, p. 41-43, 330,
334
- Lepădatu**, Gilbert, p. 130, 332
- Levenson**, Michael, p. 247, 337
- Lévi-Strauss**, Claude, p. 19-21,
298-299, 334
- Liiceanu**, Gabriel, p. 25, 53, 334
- Llosa**, Mario Vargas, p. 7, 14, 63-
64, 72, 74-75, 80-81, 175-193,
195-196, 198-207, 209-215,
244, 264, 278, 326, 334
- Longus**, 66
- Luca**, Daniela, p. 30-31, 335, 337
- Lupescu**, Silviu, p. 121, 331
- Lupu**, Coman, p. 201, 334
- Lurker**, Manfred, p. 185-186, 334
- Mancaș**, Mihaela, p. 64, 335
- Marcu**, Alexandru, p. 289, 335
- Marino**, Adrian, p. 28, 38-42, 44-
46, 50-55, 57, 334, 335
- Marinov**, Vladimir, p. 17, 155, 335
- Matei**, Rodica, p. 31, 97, 332, 335
- Mauron**, Charles, p. 17, 40, 61-62,
137, 335
- Mauss**, Marcel, p. 175
- Melnicu**, Roxana, p. 33, 89, 106,
137, 182, 332-333
- Melville**, Herman, p. 24
- Mihăescu**, Eugen, p. 135, 335
- Mihoc**, Adela, p. 186, 334
- Muntean**, George, p. 77, 110, 335
- Negrici**, Eugen, p. 48-49, 335
- Nișcov**, Viorica, p. 146, 153, 333
- Oniți**, Carmen, p. 110, 333
- Panaitescu**, Val., p. 107, 333
- Papahagi**, Marian, p. 46, 329
- Pațac**, Carmen, p. 215, 217, 334,
336
- Pavel**, Toma, p. 64, 335
- Pânzaru**, Ioan, p. 299, 334
- Pârvu**, Monica, p. 92, 335
- Peiu**, Anca, p. 189, 335
- Pecher**, J., p. 21, 334
- Perpessicius**, D. P., p. 68, 332
- Pippidi**, D. M., p. 15, 329
- Pirandello**, Luigi, p. 11, 72, 81, 149,
216, 263, 289-290, 335
- Plon**, Michel, p. 31, 137, 184-185,
337
- Pontalis**, J.-B., p. 92, 335
- Pop-Corniș**, Marcel, p. 276-277,
334
- Popescu**, Cătălin, p. 31, 337
- Popescu**, Constantin, p. 200, 333
- Popescu**, Horia Florian, p. 9, 128,
335
- Popoviciu**, Liviu, p. 91, 337
- Preda**, Marin, p. 26, 335
- Protopopescu**, Valentin, p. 31, 335
- Proust**, Marcel, p. 163
- Purdea**, George, p. 130, 182, 332
- Pütz**, Manfred, p. 173, 335
- Pynchon**, Thomas, p. 9, 63, 80-81,
127-134, 136, 138-175, 177, 186,
188, 190-191, 231, 323, 335
- Ralea**, Catina, p. 292, 336
- Rank**, Otto, p. 14, 98-99, 126, 297,
335
- Reghintovschi**, Simona, p. 153, 333

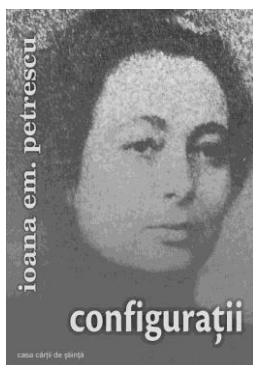
- Brebeanu, Liviu, p. 215, 225
 Ricœur, Paul, p. 35-37, 335
 Robert, Marthe, p. 10, 62-63, 335
 Roșioru, Mădălin, p. 42, 334
 Roudinesco, Élisabeth, p. 31, 137, 184, 335
 Ruști, Doina, p. 24, 94, 138, 249, 336
 Sadoveanu, Mihail, p. 7, 81, 193, 293, 318-321, 336
 Salinger, J. D., p. 65, 292, 336
 Sartre, Jean-Paul, p. 4
 Sasu, Aurel, p. 49, 330
 Sălăvăstru, Dorina, p. 323, 330
 Scarlat, Cristina, p. 53, 336
 Schafer, Roy, p. 108, 336
 Schmitt, Jean-Claude, p. 42-43, 334
 Schnitzler, Arthur, p. 11, 80-83, 86-93, 95-103, 105-108, 110-118, 120-128, 131, 136, 149, 155, 160, 162, 166, 207, 224, 226-227, 260-261, 277, 326, 336-337
 Sicoie, Florin, p. 24, 84, 3332
 Sillamy, Norbert, p. 16, 90, 123, 336
 Simion, Victor, p. 95, 336
 Soare, Iulia, p. 35, 330
 Sorescu, Marin, p. 24
 Spiller, Robert E., p. 252, 336
 Spirea, Isabela Elena, p. 16, 336
 Stoenescu, Ștefan, p. 215, 225, 336
 Ștefănescu, Daniela, p. 55, 82, 113, 142, 332-333, 336
 Ștefănescu-Drăgănești, Virgil, p. 243, 332
 Teleki, Genoveva, p. 31, 335
 Teodorescu, I., p. 70, 329
 Teodorescu, Leonida, p. 13-15, 17-18, 336
 Thibaudet, Albert, p. 47-48, 336
 Tiniș, Rodica, p. 46, 79, 336
 Tonoiu, Vasile, p. 35, 335
 Torgovnik, Marianna, p. 229, 231, 336
 Trotter, David, p. 247, 337
 Tudor, Simona, p. 128, 335
 Țepeneag, Dumitru, p. 39, 331
 Ursache, Magda, 27, 332, 337
 Ursache, Petru, p. 27, 332, 337
 Vargha, Jenő László, p. 19, 331
 Vartic, Mariana, p. 49, 330
 Vasile, Geo, p. 113-114, 337
 Vianu, Tudor, p. 28-29, 31-34, 62, 82, 99, 102, 331, 337
 Vicol, Maria, p. 99, 335
 Vlad, Constantin, p. 69-70, 92, 337
 Voicu-Dohotaru, Paula, p. 10, 63, 335
 Voiculescu, Vasile, p. 24
 Warren, Austin, 79, 337
 Wellek, René, p. 46, 48, 79, 337
 Wilhelm, Reiner, p. 33, 89, 332
 Winnicott, Donald W., p. 30, 221, 337
 Zaharia, Constantin, p. 293, 334
 Zamfirescu, Vasile Dem., p. 19, 72-73, 100, 113, 130, 142, 182, 332-333, 337



Adriana Dana Listeș Pop,
*Introducere în opera lui Ioan
 Petru Culianu*,
 Casa Cărții de Știință, 2015,
 226 pag.



Corina Croitoru,
*Politica ironiei în poezia
 românească sub comunism*,
 Casa Cărții de Știință, 2014,
 244 pag.



Ioana Em. Petrescu,
Configurații,
 Ediție îngrijită, prefață și note de
 Ioana Bot,
 Casa Cărții de Știință, 2015,
 270 pag.

Casa Cărții de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro